http://www.humanityspace.net
http://www.humanityspace.ru
http://www.гуманитарноепространство.рф

ISSN 2226-0773

2025
Volume 14, No 6 Том 14, № 6

ISSN 2226-0773

HUMANITY SPACE
INTERNATIONAL ALMANAC

ГУМАНИТАРНОЕ ПРОСТРАНСТВО
МЕЖДУНАРОДНЫЙ АЛЬМАНАХ

Volume 14, No 6
Том 14, № 6

ISSN 2226-0773

HUMANITY SPACE
INTERNATIONAL ALMANAC

ГУМАНИТАРНОЕ ПРОСТРАНСТВО
МЕЖДУНАРОДНЫЙ АЛЬМАНАХ

Volume 14, No 6
Том 14, № 6

2025

Гуманитарное пространство. ***Международный альманах*** **ТОМ 14, № 6, 2025**
Humanity space. ***International almanac*** **VOLUME 14, No 6, 2025**

Главный редактор / Chief Editor: **М.А. Лазарев / M.A. Lazarev**
Дизайн обложки / Cover Design: **М.А. Лазарев / M.A. Lazarev**
E-mail: **humanityspace@gmail.com**

Научные редакторы / Scientific Editors: **В.П. Подвойский / V.P. Podvoysky**
E-mail: **9036167488@mail.ru**
О.В. Стукалова / **O.V. Stukalova**
E-mail: **stukalova@obrazfund.ru**

Веб-сайт / Website: **http://www.humanityspace.net**
http://www.humanityspace.ru
http://www.гуманитарноепространство.рф

Издательство / Publishers:
Международная академия образования / International Academy of Education
121433, Россия, г. Москва, ул. Большая Филёвская, 28, корп. 2
Bolshaya Filevskaya str., 28, building 2, Moscow 121433 Russia

Напечатано / Printed by:
ООО «АЕГ Груп» / A.E.G. Group
125009, г. Москва, Тверская улица, 27, строение 1, подъезд 2
Tverskaya str., 27, building 1, approach 2, Moscow 125009 Russia
Постер-МГУ / Poster-MSU
119296, г. Москва, ул. Молодежная, 3
Molodezhnaya, 3, Moscow 119296 Russia

Дата выпуска / Date of issue: **06.10.2025**
Реестр / Register: **ISSN 2226-0773**
DOI: 10.5281/zenodo.17277873
EDN: CYMMAB

© Гуманитарное пространство**.** *Международный альманах*
Humanity space. *International almanac*
составление, редактирование
compiling, editing

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Алексеева Лариса Леонидовна
доктор педагогических наук, доцент, почётный работник науки и техники РФ
Московский государственный институт культуры

Баршевскис Арвидс (Латвия)
академик Латвийской академии наук, доктор биологических наук, профессор
Даугавпилсский университет

Блок Олег Аркадьевич
доктор педагогических наук, профессор
Московский государственный институт культуры
Президент отделения «Музыкальное искусство и образование» Международной академии информатизации при ООН

Борц Анна (Польша)
доктор искусствоведения
Вроцлавский университет экологических и биологических наук
Институт ландшафтной архитектуры

Бочкарёва Екатерина Дмитриевна
кандидат педагогических наук
Московский государственный институт культуры

Губин Александр Игоревич
кандидат биологических наук
Донецкий ботанический сад

Данилевский Михаил Леонтьевич
кандидат биологических наук
Институт Проблем Экологии и Эволюции им. А.Н. Северцова РАН

Делий Павел Юрьевич
кандидат педагогических наук, профессор
Московский государственный институт культуры

Дуккон Агнеш (Hungary)
доктор филологических наук, профессор
Будапештского Университета им. Лоранда Этвеша (ELTE)
Венгерская Академия Наук (по венгерской литературе ренессанса и барокко)

Жаркова Алёна Анатольевна
доктор педагогических наук, профессор, профессор Российской академии образования
Московский государственный институт культуры

Жарков Анатолий Дмитриевич
академик Российской академии естественных наук, доктор педагогических наук, профессор, заслуженный работник культуры РФ
Московский государственный институт культуры

Илларионова Людмила Петровна
доктор педагогических наук, профессор
Государственный университет просвещения

Кадников Виталий Валерьевич
кандидат биологических наук
Институт биоинженерии, ФИЦ Биотехнологии Российской академии наук

Калимуллина Ольга Анатольевна
доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования
Поволжский государственный университет физической культуры, спорта и туризма

Малянов Евгений Анатольевич
доктор педагогических наук, профессор
Пермский государственный институт культуры

Москвина Анна Сергеевна
кандидат педагогических наук, доцент
Государственный университет просвещения

Овечко Николай Николаевич
кандидат биологических наук, старший научный сотрудник
Научно-исследовательский институт вакцин и сывороток имени И.И. Мечникова Российской академии наук

Оленев Святослав Михайлович
доктор философских наук, профессор
Московская государственная академия хореографии

Печко Лейла Петровна
доктор философских наук, профессор

Пирязева Елена Николаевна
кандидат искусствоведения

Подвойский Василий Петрович
доктор педагогических наук, кандидат психологических наук, профессор

Поль Дмитрий Владимирович
доктор филологических наук, профессор
Московский педагогический государственный университет

Полюдова Елена Николаевна (США: Калифорния)
кандидат педагогических наук
Окружная библиотека Санта Клара

Сёке Каталин (Венгрия)
кандидат филологических наук, доцент
Института Славистики Сегедского университета

Стукалова Ольга Вадимовна
доктор педагогических наук, доцент
Благотворительный фонд «Образ жизни»
Институт психологии Российской академии образования

Солодухин Владимир Иосифович
доктор педагогических наук, профессор
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов

Солодухина Татьяна Константиновна
доктор педагогических наук, профессор
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов

Щербакова Анна Иосифовна
доктор педагогических наук, доктор культорологии, профессор
Московский государственный институт имени А.Г. Шнитке

EDITORIAL BOARD

Alekseeva Larisa Leonidovna
Dr. of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Honorary Worker of Science and Technology of the Russian Federation
Moscow State Institute of Culture

Barševskis Arvids (Latvia)
Academician of Latvian Academy of Science, Dr. of Biological Sciences, Professor
Daugavpils University

Blok Oleg Arkadevich
Dr. of Pedagogical Sciences, Professor
Moscow State University of Culture
President of the Department of Music and Education of the International Academy of Informatization at the United Nations

Borch Anna (Poland)
Dr. of Art Criticism
Wroclaw University of Environmental and Life Sciences
Institute of Landscape Architecture

Bochkareva Ekaterina Dmitrievna
PhD of Pedagogical Sciences
Moscow State Institute of Culture

Danilevsky Mikhail Leontevitch
PhD of Biological Sciences
A.N. Severtzov Institute of Ecology and Evolution, Russian Academy of Sciences

Dely Pavel Yurevich
PhD of Pedagogical Sciences, Professor
Moscow State University of Culture

Dukkon Ágnes (Hungary)
Dr.of Phylological Sciences, Professor
Budapest University named after Eötvös Loránd (ELTE)
Hungarian Academy of Sciences (in Hungarian literature, Renaissance and Baroque)

Gubin Alexandr Igorevich
PhD of Biological Sciences
Donetsk Botanical Garden

Illarionova Lyudmila Petrovna
Dr.of Pedagogical Sciences, Professor
State University of Education

Kadnikov Vitaly Valerevich
PhD of Biological Sciences
Institute of Bioengineering, Federal Research Center "Fundamentals of Biotechnology" of the Russian Academy of Sciences

Kalimullina Olga Anatolievna
Dr.of Pedagogical Sciences, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Education
Volga Region State University of Physical Culture, Sports and Tourism

Malyanov Evgeniy Anatolevich
Dr.of Pedagogical Sciences, Professor
Perm State Institute of Culture

Moskvina Anna Sergeevna
PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor
State University of Education

Ovechko Nikolay Nikolaevich
PhD of Biological Sciences, Senior Researcher
I.I. Mechnikov Scientific Research Institute of Vaccines and Serums of the Russian Academy of Sciences

Olenev Svyatoslav Mikhaylovich
Dr. of Philosophical Sciences, Professor
Moscow State Academy of Choreography

Pechko Leyla Petrovna
Dr. of philosophical science, Professor

Piryazeva Elena Nikolaevna
PhD of Art Criticism

Podvoysky Vasily Petrovich
Dr. of Pedagogical Sciences, PhD of Psychological Sciences, Professor

Pole Dmitriy Vladimirovich
Dr. of Philological Sciences, Professor
Moscow State Pedagogical University

Polyudova Elena Nikolayevna (USA: California)
PhD of Pedagogical Sciences
Santa Clara County Library

Shcherbakov Anna Iosifovna
Dr. of Pedagogical Sciences, PhD of Culturological Sciences, Professor
Moscow State Institute of Music named A.G. Schnittke

Stukalova Olga Vadimovna
Dr. of Pedagogical Sciences, assistant professor
The Charitable Foundation "Way of Life"
Institute of Psychology of the Russian Academy of Education

Solodukhin Vladimir Iosifovich
Dr.of Pedagogical Sciences, Professor
St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions

Solodukhina Tatyana Konstantinovna
Dr.of Pedagogical Sciences, Professor
St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions

Szoke Katalin (Hungary)
PhD of Philological Sciences, assistant professor
Institute of Slavic Studies of the University of Szeged

Zharkova Alena Anatolevna
Dr. of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Russian Academy of Education
Moscow State University of Culture

Zharkov Anatoliy Dmitrievich
Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Dr. of Pedagogical Sciences, Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation
Moscow State University of Culture

DOI: 10.24412/2226-0773-2025-14-6-413-427
EDN: GAVTIK

О музыкальной педагогике в контексте цифровой трансформации

Л.Л. Алексеева

Московский государственный институт культуры
141406, Московская обл., г. Химки, ул. Библиотечная, д. 7
Moscow State Institute (University) of Culture
Bibliotechnaya str., 7, Khimki, Moscow Region 141406 Russia
e-mail: klara63@list.ru

Ключевые слова: музыкальная педагогика, традиционные концепты, развитие, цифровые технологии, трансформация, современные позиции.
Key words: musical pedagogy, traditional concepts, development, digital technologies, transformation, and modern positions.

Резюме: В предлагаемой статье рассматривается ряд актуальных вопросов, касающихся современного состояния и перспективного развития музыкальной педагогики во взаимосвязи с цифровой трансформацией. Акцентируется один из важнейших принципов Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017 - 2030 годы; обозначается необходимость опоры на духовно-нравственный, историко-культурный потенциал отечественной музыкальной педагогики для ее дальнейшего устойчивого развития в цифровом пространстве научного знания. На примере научных трудов современных ученых освещаются наиболее острые проблемы и приоритетные задачи, теоретически значимые ключевые позиции и др. в контексте музыкально-педагогической мысли. На основе концептуальных идей и воззрений видных отечественных ученых, музыкантов, педагогов - В.А. Школяра, Л.А. Баренбойма, В.Г. Ражникова, - в заключении излагаются основные постулаты музыкально-педагогической науки, не трансформируемые «цифрой».
Abstract: This article discusses a number of relevant issues related to the current state and future development of music pedagogy in relation to digital transformation. One of the most important principles of the Information Society Development Strategy in the Russian Federation for 2017-2030 is emphasized; highlights the need to rely on the spiritual, moral, historical, and cultural potential of Russian music pedagogy for its further sustainable development in the digital space of scientific knowledge. The most pressing issues and priority tasks, theoretically significant key positions, and other aspects of musical and pedagogical thought are highlighted in the works of contemporary scholars. Based on the conceptual ideas and views of prominent Russian scientists, musicians, and educators, such as V.A. Shkolyar, L.A. Barenboim, and V.G. Razhnikov, the book concludes with a summary of the main principles of music pedagogy that cannot be transformed by digital technology.
[Alekseeva L.L. On Music Pedagogy in the Context of Digital Transformation**]**

Л.Л. Алексеева / L.L. Alekseeva

Светлой памяти и к 85-летию со дня рождения Владимира Александровича Школяра

Введение.

Цифровая трансформация науки, включая отечественную музыкальную педагогику, привнесла в деятельность исследователей целый ряд преимуществ, во многом ускоряющих процесс производства нового знания о человеке, социуме и окружающем мире. Общеизвестны имеющиеся и широко применяемые учеными разных научных специальностей современные и разнообразные базовые цифровые инструменты, глубоко и масштабно уже изменившие способы взаимодействия, процесс систематизации, обработки и т.п. полученных данных. За счет развития технологий подвергается изменениям культура коммуникации и система управления, обновляются стратегические приоритеты и т.д., кардинальным образом изменяется материально-техническая база для фундаментальных и прикладных исследований и разработок, что многократно увеличивает скорость обмена научной информацией и влияет на процесс, проблематику и тематику научно-исследовательской деятельности (Гершман, Лапочкина, 2023; Наука РФ; Новая парадигма научного знания в цифровую эпоху, 2023; Попова, 2019; Программа фундаментальных научных исследований в РФ; Сергеева, 2020: 13-18; Шугуров, Мозжилин, 2022 и др.).

Появление и стремительное непрерывное развитие новейших информационно-коммуникационных технологий предопределило и новые области для проведения фундаментальных и прикладных исследований - человек в цифровом пространстве разных видов искусства и специфика художественного познания мира с учетом иной реальности (виртуальной, дополненной, смешанной). Создание в свое время электронных музыкальных инструментов обусловило возникновение в музыкальной педагогике нового направления - педагогики электронного музыкального творчества, не говоря уже о развивающейся сегодня цифровой педагогике искусства, цифровой дидактике (в том числе и в части обучения искусству), или обсуждении злободневных вопросов классификации и разработки понятийного аппарата

генеративного искусства. В связи с этим видится важным дальнейшее рассмотрение музыкальной педагогики в контексте преобразований, связанных с цифровой трансформацией науки в целом, не претендуя на всеобъемлемость.

Материалы и методы исследования.

Рассмотрение ключевых позиций из отдельных нормативных документов в рамках проблематики данной работы; изучение ряда научных трудов в области музыкальной педагогики в условиях развития новейших цифровых технологий и цифровой трансформации в целом.

Описание и анализ результатов.

Вопросы актуального состояния и перспективного развития отечественной науки в целом раскрываются в ряде официальных документов (Стратегия развития информационного общества в РФ на 2017-2030 гг.; Стратегия научно-технологического развития РФ и др.). Отметим значимость для данной работы одного из основных принципов реализуемой Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017 - 2030 годы: «приоритет традиционных российских духовно-нравственных ценностей и соблюдение основанных на этих ценностях норм поведения при использовании информационных и коммуникационных технологий» (Стратегия развития, 2: Раздел I: п.3, г). Этот принцип предопределяет опору на духовно-нравственный, историко-культурный потенциал отечественной музыкальной педагогики и обеспечивает ее дальнейшее устойчивое развитие в цифровом пространстве научного знания, в целостной совокупности фундаментальных теоретических позиций, методологических основ, принципов, закономерностей и т.д., включая категориальный аппарат.

Подчеркнем незыблемость имеющегося категориального аппарата музыкальной педагогики, базирующегося на основных понятиях названной Стратегии, особенно такие, как «Национальная электронная библиотека», «общество знаний» (Стратегия развития, 3-4: раздел I: п. 4: з, л). Внимание и широкий доступ к научному достоянию и культурным достижениям разных народов России, сохранение во всей полноте и своеобразии уникального отечественного

музыкально-педагогического наследия и его переосмысление с целью еще более активного противодействия угрозам от «цифры», производство в информационной эпохе новых научно-педагогических знаний высокого интеллектуального уровня, распространение достоверных сведений и историко-культурной информации в сети «Интернет» в области музыки как вида искусства являются несомненными приоритетами для дальнейшего прогрессивного и долгосрочного развития музыкально-педагогической мысли в условиях цифровой трансформации.

Растущий человек в многоликом информационном пространстве, бережно поддерживаемый, оберегаемый от опасностей, цифровых угроз и гармонично развивающийся на основе традиционных ценностей культуры и музыкального искусства, был и остается в центре внимания многих российских ученых и педагогов. При этом известные научно-педагогическому сообществу растущие угрозы от «цифры» требуют еще более активного противодействия опережающего характера и во всех направлениях. Вопросы музыкальной педагогики, развития ее основных теоретических положений и методологических основ обучения, разработки новейших методов и оптимизации традиционных форм организации образовательного процесса с учетом цифровых технологий, цифровизации рассматриваются в целом ряде научных работ (Безбородова, Заварина, 2013; Бодина, 2025; Гончарова, 2020; Гришанович, 2010; Овсянкина, 2018; Огнева, Багаев, 2024; Музыкальная педагогика. Исполнительство, Вып. XII, XIV, XV, 2020 и др.). При понятном разнообразии откликов на процесс и имеющиеся сегодня результаты применения технологий «цифры» в науке, прослеживается принципиальное единство научно-педагогических взглядов на необходимость сохранения и опоры на исторически сложившиеся традиционные концепты музыкальной педагогики в цифровом будущем.

Современная отечественная музыкальная педагогика как важнейшая область гуманитарного знания характеризуется многогранностью в части теории и практики, что обусловлено всеобъемлемостью самой музыки как видом искусства, его истоками и природой, смыслом и ценностью для человека и

всего человечества, уникальностью и глубиной содержания во всей совокупности духовного, нравственного, эстетического опыта. Народная и профессиональная, инструментальная и вокальная, оркестровая, сольная и хоровая, театральная и симфоническая, камерно-инструментальная и вокально-инструментальная, электронная, цифровая музыка и т.д. при имеющемся многообразии жанров и форм представляет собой сложно обозримое пространство для рассмотрения в рамках одной научной работы. Поэтому видится необходимым обратить внимание на общие концепты, присущие музыкальной педагогике как отрасли науки в целом, и обуславливающие ее перспективное развитие в контексте цифровой трансформации.

Трудно переоценить вклад ученого, педагога и музыканта В.А. Школяра в музыкальную педагогику, разработку ее теоретических основ, методологических позиций и фундаментального подхода в контексте теории познания и столь необходимого обновления содержания музыкального образования. Высказанные исследователем мысли, концептуальные идеи, принципиальные воззрения и обозначение научно-педагогических ресурсов для их реального воплощения в широкой образовательной практике и сегодня, в эпоху цифровой трансформации и интенсивного развития цифровых технологий, не теряют своей значимости (Школяр, 1999; 2011 и др.). Напомним об актуальном и сегодня риторическом вопросе: «Сможем ли мы, учителя, подняться до своего истинного статуса и осознать на философском уровне свою роль в реализации стратегии развития общества, понять, что в самом институте учительства сосредоточен механизм общественного развития?» (Школяр, 1999: 80).

Если бы Владимир Александрович и в настоящее время продолжал свою научную деятельность, то, скорее всего, с воодушевлением воспринял бы многие преимущества технологий от «цифры», в том числе связанные с расширением коммуникации и быстрым обменом идеями и т.д. между учеными и педагогами, возможностями организации и проведения самых разных международных и всероссийских научно-практических мероприятий онлайн для взаимодействия и конструктивного сотрудничества. Выразим предположение о

том, что педагог-исследователь с развитым диалектическим мышлением, бесспорно поддержал бы «революционные изменения» в отношении небывалых ранее ресурсов современного цифрового инструментария для проведения широкомасштабных научных изысканий, обработки данных и т.д. Сложно, однако, представить, как бы воспринял Владимир Александрович цифровую музыкальную педагогику и цифровую дидактику в части обучения разным видам искусства, как и весь процесс цифровой трансформации в нашей стране и далеко за ее пределами.

Однако, новейшие идеи и технологии (способы, инструменты и т.п.) появлялись в разные периоды истории развития человеческой цивилизации, коренным образом (эволюционно и/или революционно) изменяя условия жизнедеятельности общества и человека, трансформируя и сам образ мышления как целостную систему восприятия, оценки и интерпретации окружающей действительности. И по-разному человечество в целом и человек в частности, во благо развития и/или в противодействие ему, применяло вновь созданное в теории и практике. Владимир Александрович, со свойственным ему многогранным научным видением окружающего мира во всей диалектической противоречивости, присущим глубоким уровнем диалектического мышления, объективно показал и раскрыл бы процесс динамичного развития музыкально-педагогической науки в условиях цифровой трансформации и с точки зрения теории познания. Можно предположительно говорить и о том, что незыблемым фундаментом в рассуждениях ученого по этому поводу являлись бы такие принципиальные позиции:

«…идеалы НРАВСТВЕННОСТИ, ГУМАНИЗМА, ВЕРЫ, КРАСОТЫ» как величайшей ценности» (выдел. автором - прим. Л.А.); «… развитие человеческого в человеке» «по пути возвышения человеческой духовности»; необходимость и востребованность «…научно-теоретического (диалектического) мышления», с умением «проникать в природу музыкальных явлений» (Школяр, 1999: 17, 18).

В отношении происходящих глубинных и масштабных изменений от «цифры» показательны воззрения педагога,

музыковеда и пианиста Л.А. Баренбойма. Одна из глав его известной книги раскрывает принципиально важную взаимосвязь эстетических принципов и педагогических методов, что актуально и востребовано не только при обучении игре на фортепиано вчера и сегодня, но и для музыкальной педагогики в целом, ее будущего в трансформируемом «цифрой» пространстве. Приведем одну из цитат Льва Ароновича: «Педагогические принципы художников, обучающих искусству, в конечном счете определяются их эстетическими идеалами и пониманием сущности и задач творчества - актерского или музыкально-исполнительского» (Баренбойм, 2018: 12). Обратим внимание на интегративный характер творчества, при глубоком понимании педагогических принципов в единстве сущности, задач и эстетических идеалов.

Не случайно Л.А Баренбойм общо говорит и о «художниках, обучающих искусству», т.е. о педагогах-художниках в самом широком междисциплинарном контексте, когда обучают искусству в целом, вне зависимости от конкретного вида. Упоминается педагогом принцип «подсознательное - через сознательное», т.е. управление сложными движениями, техникой игры, а шире - исполнения музыки вообще с «целенаправленностью и целеустремленностью действия» (Баренбойм, 2018: 6). Выделим еще один принципиально значимый посыл для обучающих искусству: «Борьба педагога со штампами - необходимейшее условие творческого воспитания в искусстве» (Баренбойм, 2018: 27). В этом контексте принципиально важной видится задача, а возможно и стратегия, в целях сохранения «творческого воспитания в искусстве» не только в условиях цифровизации музыкального образования, а также и в контексте цифровой трансформации музыкальной педагогики вообще.

Для данной статьи существенны концептуальные идеи и взгляды на традиционную музыкальную педагогику В.Г. Ражникова. Автором уделяется внимание специфике эпох - индустриальной и информационной, их социокультурным различиям в логике деятельности профессионала-педагога-музыканта. Актуален и перспективен «пример проявления новой модели … современного музыканта-профессионала» -

«***Умей учиться и переучиваться!***» (курсив и выдел. автора - прим. Л.А.), - данная Владимиром Григорьевичем при емком анализе информационной эпохи и ее основных тенденций, включая обозначенный посыл «превратить обучение в радость» (Ражников, 2004: 7, 8). При рассмотрении музыкальной педагогики ученым отмечается ее междисциплинарный характер, подчеркивается особая и тесная взаимосвязь с иными науками, а именно, с физиологией, социологией и философией, музыкальной психологией.

Упоминается исследователем, педагогом и психологом о том, что «постепенно девальвируется и сам смысл формирования музыканта-художника», когда говорится о достаточности «одного профессионализма» и сокращении «художников-просветителей», «способных взять на себя заботу о музыкальном воспитании нации» (Ражников, 2004: 9). Для современной музыкальной педагогики, динамично развивающейся в трансформируемом «цифрой» пространстве, приведенные мысли В.Г. Ражникова о «музыкантах-художниках», «просветителях», обретают еще большую востребованность в цифровой эпохе, по сути, предопределяя основные направления научных изысканий в области педагогики и психологии на ближайшую и отдаленную перспективу.

Значительно рассмотрение отечественных инновационных концепций XXI века в области педагоги искусства и музыкальной педагогики в одном из современных изданий. Автором раскрывается новаторство и оригинальность концептуальных идей, подчеркивается их продуктивность и перспективность; говорится о востребованности и ценности «универсальных», «надситуативных» знаний, включая область искусства, для дальнейшего эффективного развития научно-педагогической мысли (Бодина, 2025: 5). В данной работе приведены и наиболее характерные особенности российского музыкально-образовательного пространства: «культуросообразность; личностная ориентированность; авторский характер; вариативность; интегративность; целостность и поликонфессиональность» (Бодина, 2025: 10). Можно говорить о том, что именно этой спецификой

предопределяется дальнейший процесс эффективного развития музыкальной педагогики при наличии ресурсов для непрерывного обновления в части содержания и социокультурных условий.

В одной из недавних научных статей заостряется проблема духовно-нравственного воспитания молодого поколения, что по мысли автора «становится вопросом национальной безопасности», выдвигается приоритетная задача для современной педагогики - «формирование и сохранение элементов духовной культуры», подчеркивается также значимая роль искусства как «путь к разуму, пониманию, к духовности сквозь призму чувств» (Гончарова, 2020: 138). Отмечаемая исследователем сложность музыкальной деятельности в разных ракурсах («интеллектуальной, технологической и чувственно-эмоциональной»), сама музыка, являющаяся «и искусством и наукой», безусловный глубоко эмоциональный характер воздействия музыкального искусства на растущего и взрослого человека обуславливают обращение к потенциалу и культурно-исторической значимости музыкального образования в высшей школе в логике интеграционных процессов, с обозначением возможных решений имеющихся проблем (Гончарова, 2020: 138, 139).

Наряду с целым рядом причин в области музыкальной педагогики, автор обращает внимание и на «переосмысление содержания многих традиционных категорий» в отношении, к примеру, теории эстетического воспитания, а также на «преобладание рационального над чувственным», обозначая это в качестве «проблемы педагогической науки в начале XXI в.» (Гончарова, 2020: 141). Именно это, по мысли автора, является источником известного негативного влияния на имеющееся истончение («таяние») внутреннего мира развивающейся личности, формирование целостного мировоззрения современных растущих поколений, их ценностные ориентации (Гончарова, 2020: 141). Акцентируется необходимость соответствия профессионально-методического и материально-технического оснащения при подготовке будущих музыкантов - педагогов и исполнителей, - современным требованиям, включая новейшие технологии для обеспечения учебного

процесса (Гончарова, 2020: 143).

В научных работах в области музыкальной педагогики рассматривается и анализируется целый ряд вопросов концептуального и сугубо практического характера, особенности методических подходов на разных уровнях образования и для обучающихся разного возраста и др. Причем значительное внимание уделяется при этом изучению и сопоставлению, поиску и обоснованию, либо исключению взаимосвязи общей педагогики и музыкальной педагогики. Не вдаваясь глубоко в детальное рассмотрение, выделим главное для педагогики, как общей, так и музыкальной. Это в полной мере отражается в обозначении «основного направления современной музыкальной педагогики - концентрацию педагогических усилий на развитии личности ребенка и его творческого потенциала» (Холостякова, 2012: 63). Тем более, что и в отечественной теории музыкальной педагогики, и в практике, накоплен уникальный опыт целенаправленной деятельности по обучению, воспитанию и развитию детей и юношества на основе, через и с помощью музыки как вида искусства.

В настоящее время затруднительно говорить о всеобъемлющей разработке теоретических основ музыкальной педагогики с фундаментальными понятиями, принципами и закономерностями, функциями и т.д. в контексте цифровой трансформации. В наибольшей степени в научных работах раскрываются методологические концепты, методические подходы, различные аспекты музыкально-педагогической деятельности и др. В качестве примера приведем одну из работ, где «главной задачей музыкальной педагогики» выдвигается такая, как «научить понимать музыку» (Овсянкина, 2018: 282). В связи с этим актуализируется важность овладения «новаторским аналитическим инструментом», «разнообразием методов изучения музыкального произведения», прежде всего принимая во внимание «раскрытие его содержания» на основе применения сложившихся в музыковедении инструментов для анализа и др. (Овсянкина, 2018: 282). При этом подчеркивается необходимость комплексного использования достижений из иных областей гуманитарного знания (культурологии,

философии, психологии, общей педагогики и др.).

Наглядные примеры влияния процесса технологий от «цифры» на музыкальную, в частности вокальную педагогику, освещаются в одной из недавних научных работ. Педагогами рассматриваются как положительные (расширение педагогического инструментария на основе новейших технических ресурсов и т.п.), так и отрицательные аспекты воздействия новейших цифровых технологий (влияние коммерческой индустрии и др.). При этом констатируются «новые вызовы», в том числе и предопределяемые интенсивным развитием, широким применением искусственного интеллекта в отношении «создания вокальных произведений без участия человека», отмечается «усталость аудитории от искусственных звуков, и делается важный вывод о том, что «сохранение живого исполнительства и накопленных веками традиций - это основная траектория движения вокальной педагогики» (Огнева, Багаев, 2024: 126). Эта позиция созвучна и музыкальной педагогике в целом.

Теоретически значима позиция, где музыкальная педагогика обозначена в качестве фундаментальной и прикладной базы для формирования у детей, подростков и молодежи музыкальной культуры. Увлеченность музыкой как видом искусства, опора на основные закономерности (интонационность, музыкальная речь, интонации речевые и музыкальные, выразительность и др.,), особое влияние музыки на человека, имеющийся отечественный историко-культурный опыт музыкального обучения и воспитания, развития творческих способностей и т.д., рассматриваются автором в контексте актуальных проблем современности. Обозначается недостаток музыкально-просветительной работы, «которая должна быть ориентирована на все население», говорится и об отсутствии исследований, касающихся «общей системы «преподнесения» музыки, соотношения отдельных жанров, их восприятия населением в целом и отдельными группами» (Смирнов, 2015: 231, 233). Поднимается вопрос о перспективности разработки «педагогики восприятия в целом и педагогики музыкального восприятия в частности» в качестве возможной «междисциплинарной ветви педагогической науки»

(Смирнов, 2015: 233).

Заключение.

На примере концептуальных научных идей видных российских ученых В.А. Школяра, Л.А. Баренбойма, В.Г. Ражникова обозначим в качестве постулатов отечественной музыкальной педагогики следующие:

- опора на вечные ценности и идеалы (нравственность, гуманизм, вера, красота), «… развитие человеческого в человеке» «по пути возвышения человеческой духовности» (Школяр, 1999: 17);

- приоритет «творческого воспитания в искусстве», предопределенность «педагогических принципов художников, обучающих искусству … их эстетическими идеалами и пониманием сущности и задач творчества…» (Баренбойм, 2018: 27, 12);

- предназначение музыкально-педагогической деятельности при обучении искусству - «учиться и переучиваться!» с целью «превратить обучение в радость» и «взять на себя заботу о музыкальном воспитании нации» (Ражников, 2004: 7, 8, 9).

«Научная совесть Института». Именно так в свое время Наталья Николаевна Фомина, член-корреспондент Российской академии образования, доктор педагогических наук, профессор, сказала о Владимире Александровиче Школяре (1940 - 2012), кандидате педагогических наук, доценте, ведущем научном сотруднике Учреждения Российской академии образования «Институт художественного образования. Мыслитель и философ, теоретик и практик, педагог-музыкант и замечательный ученый, автор многочисленных незаурядных публикаций по проблемам теории и методологии общего и профессионального музыкального образования. И еще, Владимир Александрович - олицетворение научной совести в музыкально-педагогической науке, с глубокой преданностью избранному делу, уникальностью мышления и удивительно тонким восприятием окружающей действительности во всех ее диалектических противоречиях.

Не исключено, что Владимир Александрович как олицетворение «научной совести» в музыкальной педагогике

ввел бы в ее категориальный аппарат и такое понятие («научная совесть»), базирующееся на системе ценностей личности, духовной сущности человека-ученого-педагога, а также верности и гуманизме, красоте, духовности и идеалах классической музыки как виде искусства. Сложно говорить сегодня о наличии в современном и будущем категориальном аппарате музыкальной педагогики такого понятия как «научная совесть», хотя сущность и содержание «совести» обозримы и понятны многим российским педагогам, ученым, к примеру, и в качестве объекта, предмета исследования. Вне сомнений и то, что научная совесть, равно как и обозначенные постулаты отечественной музыкальной педагогики - это вообще вне «цифры», будь то реальное научное пространство, либо виртуальное, дополненное или смешанное, возможно и еще какое-либо в цифровом настоящем и будущем. Такова, на взгляд автора, и *мера ответственности* причастных к области развития отечественной музыкальной педагогики и не только, *не трансформируемая «цифрой» - общая для всех.*

ЛИТЕРАТУРА

Баренбойм Л.А. 2018. Музыкальная педагогика и исполнительство: учебное пособие. Изд. 3-е., стер. СПб.: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки». 340 с.

Безбородова Л.А., Заварина С.Ю. 2013. Педагогические проблемы в теории музыкального образования. - Наука и школа. 1: 125-127.

Бодина Е.А. 2025. Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века: учебник для вузов. М.: Изд-во Юрайт. 333 с.

Гершман М.А., Лапочкина В.В. Делаем науку в России: цифровая трансформация. Новости от 25.08.2023 г. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» → Научные подразделения → Институт статистических исследований и экономики знаний → Новости → Делаем науку в России: цифровая трансформация. [Электронный ресурс] - URL: https://issek.hse.ru/news/854827154.html [18.08.2025].

Гончарова В.С. 2020. Музыкальная педагогика в контексте интеграционных процессов в образовании. - Современные наукоемкие технологии: 8: 138- 143.

Гришанович Н.Н. 2010. Теоретические основы музыкальной педагогики. Монография. М.: Ирис Групп. 509 с.

Музыкальная педагогика. Исполнительство. 2020. Вып. XII: сборник научных трудов. Научные редакторы Л.С. Зорилова, М.Б. Сидорова. М.:

Академический Проект. 196 с.

Музыкальная педагогика. Исполнительство. 2020. Вып. XIV: сборник научных трудов. Научные редакторы Л.С. Зорилова, М.Б. Сидорова. М.: Академический Проект. 128 с.

Музыкальная педагогика. Исполнительство. 2020. Вып. XV: сборник научных трудов. Научные редакторы Л.С. Зорилова, М.Б. Сидорова. М.: Академический Проект. 232 с.

Наука РФ - официальный сайт Десятилетия науки и технологий в России: Направления деятельности проекта: Наука как искусство: Цели и описание. Возможности. Целевая аудитория. [Электронный ресурс]. - URL: https://наука.рф/??????%20??????????????????????54691358182; https://наука.рф/initiatives/; https://наука.рф/initiatives/nauka-kak-iskusstvo/?tab=initiatives-objectives [02.09.2025].

Новая парадигма научного знания в цифровую эпоху. - В сб.: Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции, Белгород, 15 мая 2023 года; Под общ. ред. Е.П. Ткачевой. Белгород: ООО «Агентство перспективных научных исследований» (АПНИ), 2023. 112 с.

Овсянкина Г.П. 2018. Современные методы исследования в области педагогики музыкального образования. - Современные проблемы науки и образования. №6. - URL: https://science-education.ru/ru/article/view?id=28478 [04.09.2025].

Огнева Н.И., Багаев Н.И. 2024. Влияние цифровизации на современную музыкальную индустрию и вокальную педагогику. - Музыкальное искусство и образование. - Musical Art and Education. 12 (3): 117-128. DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-3-117-128.

Попова С.М. 2019. К вопросу о понятии цифровой трансформации науки. - Тренды и управление. 4: 1-16. DOI: 10.7256/2454-0730.2019.4.31941.

Программа фундаментальных научных исследований в Российской Федерации на долгосрочный период (2021 - 2030 годы): Утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 31 декабря 2020 года № 3684-р. [Электронный ресурс]. - URL: http://static.government.ru/media/files/skzO0DEvyFOIBtXobzPA3zTyC71cRAOi.pdf [02.09.2025].

Ражников В.Г. 2004. Диалоги о музыкальной педагогике. М.: Классика-XX. (ПИК ВИНИТИ). 136 с.

Сергеева Г.Н. 2020. Цифровизация в парадигме научного знания. - В сб.: Цифровые технологии: тренды и перспективы: Сборник докладов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Елец, 08 декабря 2020 года; Отв. ред. Сергеева Г.Н. М.: Российский новый университет. 286 с.

Смирнов Я.Ю. 2015. Музыкальная педагогика как методология и методика формирования музыкальной культуры. - Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 3 (65): 227-234.

Стратегия научно-технологического развития Российской Федерации: Указ Президента Российской Федерации от 28.02.2024 г. №145

[Электронный ресурс]. - URL: http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202402280003 [17.09.2025].

Стратегия развития информационного общества в Российской Федерации на 2017 - 2030 годы: Указ Президента Российской Федерации от 09.05.2017 г. № 203 [Электронный ресурс]. - URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/41919 [17.09.2025].

Холостякова Л.В. 2012. Музыкальная педагогика: концепции, методы и специфика. - Муниципальное образование: инновации и эксперимент. 5: 61-64.

Школяр В.А. 1999. Обновление содержания музыкального образования с методологических позиций: Опыт исследования проблемы. М.: Флинта. 88 с.

Школяр В.А. 2011. Восприятие музыкальной классики как психолого-педагогическая проблема. М.: ИХО РАО. 206 с. (Серия «Библиотека Института художественного образования»).

Шугуров М.В., Мозжилин С.И. 2022. Цифровая трансформация науки: междисциплинарный подход. - Науковедческие исследования. 4: 101-129. DOI: 10.31249/scis/2022.04.06.

Поступила / Received: 25.09.2025
Принята / Accepted: 02.10.2025

DOI: 10.24412/2226-0773-2025-14-6-428-433
EDN: GQTGUW

Педагогика памяти: актуальные проблемы и вызовы

П.Б. Беккерман[1], Т.Е. Беккерман[2]

[1, 2]Международная академия образования
143083, г. Москва, ул. Большая Филёвская, д. 28
International Academy of Education
Bolshaya Filevskaya str., 28, Moscow 143083 Russia
[1]e-mail: pavelbek@mail.ru
[2]e-mail: tatfpa88@gmail.com

Ключевые слова: герои Великой Отечественной войны, забытые имена, сохранение памятников, процесс урбанизации, засекреченные документы, переписывание истории, новые реалии специальной военной операции.
Key words: heroes of the Great Patriotic War, forgotten names, preservation of monuments, the process of urbanization, classified documents, rewriting history, new realities of a special military operation.
Резюме: Это еще одна из статей автора, посвящённая особенностям реализации проектов увековечения. Для сохранения исторической памяти и обеспечения защиты ценностей Великой Победы необходимо, по его мнению, принимать во внимание ход исторических процессов. Отмечается, что смена эпох и идеологий, в немалой, степени влияет, как на отношение к объектам культурного наследия, так и на просветительскую составляющую культуры и образования. Это неминуемо затрагивает векторы патриотического воспитания молодёжи. Также культурно-бытовые особенности жизни и повседневные нужды людей оказывают свое влияние на вышеназванную сферу.
Abstract: In the article, the authors raise the problem of preserving the memory of the heroes of the Fatherland in the cultural and educational space. In their opinion, a song, a book, competition nominations, and educational content are the simplest forms of perpetuation and have enormous educational potential. As the main example, the socially significant all-Russian project “On Barbashov Field” is presented, in which the above-mentioned forms are updated, performing the function of conductors of patriotic education. The authors also show broader forms of perpetuation, the result of which is cultural cooperation between the regions of our country in the field of culture and education.
[Bekkerman P.B.[1], Bekkerman T.E.[2] Pedagogy of Memory: Current Problems and Challenges**]**

Педагогика памяти в наши дни охватывает многие сферы общественной жизни. Каждый аспект требует особого внимания, ведь среди насущных вопросов трудно выделить главные или второстепенные. Сохранение памяти связано с

исторической грамотностью, впрочем, как и защита памятников, но здесь уже может идти речь о степени приверженности ценностям Великой Победы 1945 года. В данной работе будут рассмотрены вышеназванные вопросы на примере текущей работы и возникающих сложностей в рамках реализации Всероссийских волонтерских проектов увековечения «На Барбашовом поле» и «Россия#Юг#Победа#Помним».

Начнем рассмотрение заявленных тем с первого аспекта: *забытые герои*. Здесь следует несколько разъяснить концепции наших проектов. Основной задачей по праву считается выявление легендарных военачальников, офицеров и солдат, которые мало упоминались в СМИ, мемуарах и художественной литературе, несмотря на значимые подвиги, которые совершили. Иногда, как это было с подвигом Героя Советского Союза Петра Барбашова, его история как бы искусственно затенялась другими идеологически подобранными героями. Так в историографии выделялся подвиг А.М. Матросова, хотя П.П. Барбашов закрыл амбразуру вражеского дзота на три месяца раньше знаменитого Героя Советского Союза А.М. Матросова, впрочем, П.П. Барбашов такой не один, некоторые другие имена героев упоминались в нашем первом образовательном контенте (Беккерман, 2020: 28-29).

Таким образом, подвиг П.П. Барбашова был широко известен в 3 субъектах РФ, где и произошли увековечения его памяти: Республика Северная Осетия (подвиг), Новосибирская область (рождение) и Красноярский край (работа, призыв в армию на войну). Северная Осетия и Москва стали основными регионами реализации проекта. Красноярский край совсем не откликнулся на его инициативы, а в Новосибирской области он был широко реализован (Беккерман, Лазарев, Беккерман, Вязников, 2024: 70), в том числе получены восторженные отклики из культурно-образовательной среды (Беккерман, Лазарев, Беккерман, Вязников, 2024: 71) на контент (Беккерман, 2020) и на нотные издания (Беккерман, Вязников, Макоев, 2023). Благодаря номинациям имени П.П. Барбашова и просветительской миссии проекта его география значительно расширилась (Беккерман П.Б., Беккерман Т.Е., 2023: 54-55).

Еще одним явлением, девальвирующим подвиги героев и

приводящим к их забвению, следует считать *недобросовестность мемориальной работы и халатное отношение к документам*. В качестве примера приведем легендарного комбрига, героя Битвы за Кавказ, освободителя Северной Осетии-Алании и Кубани, гвардии подполковника Николая Ефимовича Терешкова. Он числится в Книге памяти Брянской области (Том 7: 220), однако там указаны весьма странные сведения времен призыва. Хотя точно известно, где человек служил, когда и в каком звании, какие подвиги совершал, и каких наград удостоился, а также где и когда погиб (донесение о безвозвратных потерях) (ЦАМО/Фонд: 33, Опись: 682526, Опись: 682526, Опись: 11458). Из-за вышесказанной небрежности герой не увековечен, более того в Книге памяти его родного села Внуковичи на портале Администрации города Новозыбкова комбрига Н.Е. Терешкова нет (Новозыбковская городская администрация), и это вдобавок к чудовищному факту его гибели, когда после вражеского налета его тело не было обнаружено.

Малой отговоркой может стать довод о том, что ранее район и соответственно село относились к Орловской области, потому как названия не изменились, и документы геройски погибшего подполковника Н.Е. Терешкова оформлены надлежащим образом. И это ошибка всероссийского масштаба, так как, даже не первый взгляд, память о нем должна была сохраниться в Республике Северная Осетия-Алания, в Краснодарском крае и в ныне родной Брянской области.

Проблема сохранения памятников остаётся актуальной в наши дни, и ее решение осложняется *процессом разрастания и расширения городских земель*. Так, например, были окончательно разрушены останки легендарного дота Куприянова («Дот Колпак»), который упоминается в документах Пограничной службы ФСБ России (Матросов, 1976: 344-346), а кинохроника о подвиге бойцов расчёта данного дота хранится в архиве ГТРФ в Москве (Ютуб-канал «Советское телевидение»). Причём здесь больше вопросов к чиновникам, позволившим строительство на данных участках города Владикавказа, нежели наличие актов вандализма. Ведь именно администрация должна была обеспечить сохранность

территории, прилегающей к оборонительному рву, а уже охранным ведомствам, в свою очередь, надлежало взять под охрану определённые объекты.

Например, так произошло с памятником обороны Орджоникидзе «Дот Ващенко» (Беккерман, 2024: 37-38). Однако и там есть сложности другого характера, связанные с культурно-бытовыми традициями. Обычные люди не могут, даже при уважительном отношении к памяти героев, не проводить захоронения там, где это было заведено их предками. По этой причине можно считать расположение вышеназванного дота на территории Гизельского кладбища казусом локации. Тем не менее, человеческий фактор никто не отменял, в том числе, предварительное ограждение дота, с целью его защиты от разрушения и неминуемого приближения к границам объекта надгробий.

В контексте педагогики памяти, сложно объяснять школьникам, как так получилось, что уникальный памятник войны столько лет был бесхозным, не охраняемым, заросшим травой и загороженным подступающими могилами, пока команда волонтерского проекта увековечения «Россия#Юг# Победа#Помним» не привлекла в 2023 году к «Доту Ващенко» общественное внимание и не добилась вмешательства властей в вопрос его сохранения. Ведь подполковника Д.К, Ващенко помнят во Владикавказе: он увековечен в ГТРК «Алания», планируется присвоение его имени классу в одной из школ столицы Северной Осетии-Алании и установка мемориальной доски на доме, где он жил.

Внимание к данному памятнику истории не менее важно в период специальной военной операции, когда не прекращаются попытки переписывания истории и требуется защита Великой Победы наших героических предков над фашистами, на что обращают внимание современные историки (Орлов, 2018). В частности, подполковник Ващенко был ранен и результате комиссован не в период Великой Отечественной войны, а в 1956 году по информации из учетно-послужной картотеки офицерского состава ЦАМО. Данная информация долго была засекречена, ведь воевал, тогда старший лейтенант разведки Д.К. Ващенко, с бандами украино-немецких

националистов, за что был награждён (ЦАМО/Фонд: 33, Опись: 686044). Эти важные сведения необходимо передавать молодому поколению на уроках мужества и разговорах о главном, чтобы повзрослевшие школьники понимали и осознавали важность процесса денацификации европейского континента.

В заключении отметим, что успешное преодоление сложностей и реализация намеченных планов по увековечению памяти героев Отечества зависит от инициативы местных властей и их солидаризации с памятью, как происходит в районах Хамовники и Дорогомилово. Говоря о реализации проектов увековечения в Москве, нередко встречаются у чиновников формализм и откровенный саботаж подобных инициатив. Самое удивительное, что трудности и недопонимания возникают даже при наличии всех документов, подтверждающих факт проживания в зданиях, существующих с давних времен и сохранившихся в наши дни. Но есть и позитивные примеры, когда даже при сносе дома, где жил герой, всё же были найдены пути его увековечения в столице, в Северном Медведково, как это было с Героем Советского Союза, знаменитым советским пограничником, полковником Н.Ф. Кайгановым (Яндекс-карты).

ЛИТЕРАТУРА

Беккерман П.Б. 2020. Образовательный контент «На Барбашовом поле»: Цикл тематических занятий социальной и патриотической направленности по авторскому песенному материалу. М.: Павел Беккерман Продюсерский центр; БФ «Во благо жизни». 50 с. DOI: 10.5281/zenodo.7954810.

Беккерман П.Б. 2024. Проекты увековечения как площадка для восстановления исторической справедливости и сохранения памяти о героях Отечества. - В сб.: Негосударственная высшая школа России: вызовы нового столетия, ответы и перспективы развития: Сб. науч. тр. Межвузовской научно-практической конференции (Москва, 28 февраля 2024 года). М.: ООО «ЮрЭксПрактик». С. 34-41.

Беккерман П.Б., Беккерман Т.Е. 2023. Увековечение памяти героев как важный фактор патриотического воспитания детей и юношества: нравственные аспекты и векторы просветительства. - Новое в психолого-педагогических исследованиях. 3 (70): 52-59. DOI: 10.51944/20722516_2023_3_52.

Беккерман П.Б., Вязников А.В., Макоев А.В. 2023. Нотное приложение к

образовательному контенту «На Барбашовом поле»: Хрестоматия вокальных аранжировок и клавиров песен для хоровых коллективов и вокальных ансамблей. М.: Международная академия образования; Павел Беккерман Продюсерский центр. 56 с. DOI: 10.5281/zenodo.7954810.

Беккерман П.Б., Лазарев М.А., Беккерман Т.Е., Вязников А.В. 2024. Малые формы увековечения памяти героев отечества в культурно-образовательном пространстве как ресурс патриотического воспитания молодёжи. - Гуманитарное пространство. Международный альманах. 13 (2): 66-78. DOI: 10.24412/2226-0773-2024-13-2-66-78.

Новозыбковская городская администрация [Электронный ресурс]. - URL: https://www.zibkoe.ru/index/knigi_pamjati/0-815.

Орлов В.В. 2018. Проблемы информационно-психологического обеспечения защиты победы СССР во второй мировой и Великой Отечественной войне. - Коммуникология: электронный научный журнал. 3 (2): 87-98.

Пограничные войска СССР в Великой Отечественной войне. 1942-1945: Сб. документов и материалов [Ред. коллегия: В.А. Матросов (гл. ред.)] [и др.]; АН СССР. Ин-т истории СССР. Гл. упр. погранич. войск. Полит. упр. погранич. войск. Центр. гос. архив Сов. Армии. М.: Наука, 1976. 975 с.

ЦАМО/Фонд: 33, Опись: 682526, Ящик/дело: 532.

ЦАМО/Фонд: 33, Опись: 682526, Ящик/дело: 214.

ЦАМО/Фонд: 33, Опись: 11458, Ящик/дело: 110.

ЦАМО/Фонд: 33, Опись: 686044, Ящик/дело: 3633.

Ютуб-канал «Советское телевидение» [Электронный ресурс]. - URL: https://www.youtube.com/watch?v=o5ZoMZKMkOE [31.03.2025].

Яндекс-карты [Электронный ресурс]. - URL: https://yandex.ru/maps/org/geroyu_sovetskogo_soyuza_kaymanovu_n_f_/87928082144/gallery/?ll=37.676224%2C55.881970&photos%5Bbusiness%5D=87928082144&z=15 [31.03.2025].

Поступила / Received: 11.06.2025
Принята / Accepted: 22.09.2025

DOI: 10.24412/2226-0773-2025-14-6-434-438
EDN: HIURBA

Применение принципов музыкальной тифлопедагогики в процессе формирования творческой активности учащихся-баянистов

Ван Жуйдзе

Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки 48
Institute of Music, Theatre and Choreography, Herzen Russian State Pedagogical University
Moika River Embankment, 48, Russian 191186 St. Petersburg

Ключевые слова: китайская школа, русская школа, баян, образование, методология, тифлопедагогика, мотивация, творческая активность.
Key words: Chinese school, Russian school, accordion, education, methodology, typhlopedagogy, motivation, creative activity.

Резюме: В данной статье автором предпринята попытка актуализации некоторых принципов музыкальной тифлопедагогики русской педагогической школы и их реализации в процессе формирования устойчивой мотивации учащихся баянистов без нарушения зрения среднего уровня образования в профессиональных музыкальных учебных учреждениях КНР. Посредством методов анализа и систематизации научного материала, нами были выявлены и адаптированы к применению в китайских музыкальных образовательных учреждениях среднего уровня, в классе баяна, некоторые принципы музыкальной тифлопедагогики.

Автор обращает внимание педагогического сообщества на то, что для поддержания высокого уровня учебной мотивации баянистов, необходимо создать условия для успешной реализации ведущей потребности юного музыканта в самовыражении. Так, при организации процесса формирования устойчивой учебной мотивации учащихся баянистов эффективными оказываются методы, которые направлены на стабилизацию психоэмоционального состояния учащихся, решение физиологических проблем, и, наравне с этим, развитие творческого мышления. При составлении авторской методики формирования учебной мотивации баянистов автор обращается к принципам музыкальной тифлопедагогики как к эффективному инструментарию развития творческой активности учащихся, их мотивации к профессиональному становлению.

Abstract: In this article, the author attempts to actualize some of the principles of musical typhlopedagogy of the Russian pedagogical school and their implementation in the process of forming a stable motivation for students of accordion players of secondary education in vocational educational institutions of the PRC. Through the methods of analysis and systematization of scientific material, we have identified and adapted for use in Chinese music educational institutions of secondary level, in

the bayan class, some principles of musical typhlopedagogy.

The author draws the attention of the pedagogical community to the fact that in order to maintain a high level of educational motivation of accordion players, it is necessary to create conditions for the successful realization of the leading need of a young musician - self-expression. Thus, when organizing the process of forming a stable educational motivation for accordion students, methods that are aimed at stabilizing the psycho-emotional state of students, solving physiological problems, and, along with this, developing creative thinking turn out to be effective. When compiling the author's methodology for the formation of educational motivation for accordion players, the author refers to the principles of musical typhlopedagogy as an effective tool for developing students' creative activity and motivation for professional development.

[Van Zhuidze Application of principles of musical typhlopedagogy in the process of forming creative activity of students-accordionists**]**

Одним из наиважнейших условий последовательного и постоянного повышения профессиональной компетентности учащихся баянистов является формирование и поддержание высокого уровня учебной мотивации учащихся. Доктор психологических и педагогических наук А.В. Торопова в статье «Мотивация к занятиям искусством и проблема ее развития» говорит о том, что учащиеся профессиональных музыкальных учреждений движимы как *явными*, так и *латентными* потребностями в творческом самовыражении. Дальнейшие рассуждения автора статьи направлены на выявление *мотивов* учащихся к занятиям музыкой, определение того, какие именно мотивирующие факторы являются движущей силой профессионального становления юного музыканта (Торопова, 2011б). Приведем определение мотивации по Тороповой: «*Мотивация - это совокупность внутренних и внешних движущих сил, которые побуждают человека к деятельности, задают ее границы и формы деятельности и придают ей направленность, ориентированную на достижение определенных целей*» (Торопова, 2011а: 1). Согласно Тороповой, для людей, занимающихся искусством, мотивацией является потребность в обмене чувственным опытом, творческом самовыражении и принятии в профессиональном цеху единомышленников.

Именно поэтому, одним из наиболее сильных мотивационных факторов является позитивный опыт концертного выступления юного музыканта. Для успешной

реализации творческого потенциала учащихся в ходе его обучения применяются самый широкий арсенал педагогических методов и подходов, направленных на стабилизацию как его психоэмоционального состояния во время публичного выступления и подготовки к нему, так и физиологического.

При разработке авторской методики формирования учебной мотивации баянистов, а именно, при работе над модулем по развитию психомоторных функций музыканта, мы обратились к некоторым принципам музыкальной тифлопедагогики. Перечислим основные из них: «Принцип заинтересованности, принцип слуховой и тактильной наглядности, принцип причинно-следственных связей, принцип доступности и последовательности, принцип творческой активности и самостоятельности, принцип целостности, принцип сознательности» (Рыбаков, 2008; Кулаков, 2000).

Остановимся подробнее на двух из перечисленных нами принципов музыкальной тифлопедагогики для внедрения в авторскую методику формирования учебной мотивации баянистов и методах, посредством которых они реализуются. *Принцип причинно-следственных связей* предполагает формирование осознанности действий учащегося, единства умственного и двигательного начал. Данный принцип реализуется посредством метода формирующих движений, применение которого направлено на развитие слуходвигательных связей. *Принцип творческой активности и самостоятельности* заключается в формировании умения у незрячих музыкантов воспроизводить музыкальный материал на слух или «подбирать» по слуху. С целью развития данного умения, как компенсаторной способности незрячего учащегося, преподавателем предлагаются такие формы работы, которые предполагают подбор музыки по слуху и импровизацию на заданную музыкальную тему. Согласно Рыбакову, принцип творческой активности учащихся реализуется посредством применения метода стимуляции музыкально-слуховых представлений, направленного на развитие внутреннего слуха учащегося баяниста.

Так, в педагогической практике со зрячими баянистами, в качестве некоторого эксперимента, уместна работа, когда учащемуся создают такие условия, где один из органов чувств

становится недоступным для восприятия с целью обострения другого органа. Эффективным на наш взгляд методом работы, направленным на развитие психомоторики исполнителя, является *игра в темноте*, в ходе которой успешно реализуются вышеперечисленные нами принципы. Игра в отсутствии света и зрительного ориентира - эффективный инструмент как для развития психомоторных функций, осознанности исполнительских движений учащегося, так и активизации творческой активности и даже навыка импровизации.

В качестве практикумов мы предлагаем следующее: после того, как учащийся становится способным сыграть музыкальное произведение наизусть от начала до конца, ему предлагается провести несколько занятий с выключенным светом, в абсолютной темноте. Важно обратить внимание учащегося, что во время игры в темноте следует внимательно отслеживать ряд сущностно важных моментов:

1. Внимание должно быть направлено на осознание собственных мышечных напряжений и расслаблений, не допускать чрезмерного тонуса мышц.

2. Отметить при игре каких элементов музыкального текста возникают неприятные ощущения и проанализировать каким способом можно их устранить. Свои наблюдения о возникновении мышечного зажима в определенном месте исполняемой пьесы необходимо обсудить с преподавателем. Педагог в свою очередь обязан предложить решение проблемы - представить каким образом возможно рационализировать исполнительские движения, подобрать иную аппликатуру для сложного места, вплоть до того, что облегчить фактуру музыкального текста, если это не критично для жанрово-стилевого его наполнения.

3. Обращать внимание на то, какие движения при игре музыкального произведения выполняются легко, расслабленными руками, без напряжения. Проанализировать почему в этом месте играть легко, что помогает достичь расслабления.

После анализа физического состояния во время игры проводится повторное прослушивание, при котором внимание учащегося направлено уже на характер звукоизвлечения с точки

зрения воплощения художественной интерпретации музыкального текста.

А) Учащийся отмечает с какой силой напряжения и атаки он берет тот или иной звук (аккорд), посредством каких движений извлекается резкий/громкий звук, и наоборот, что позволяет достичь мягкости и плавности звучания.

Б) При игре в отсутствии света учащемуся предлагается также снять некоторую внутреннюю ответственность за техническое совершенство исполняемой музыки (позволяется играть в темпе более медленном, нежели заданный темп), обратить взгляд как бы «внутрь себя» и представить тот образ и состояние, которое он желает выразить своей игрой.

Такого рода «аналитическое слушание» собственной игры в полной темноте способно обострить ощущения и повысить мотивацию к творческой практике на инструменте.

Таким образом, при разработке собственной методики формирования мотивации учащихся баянистов, мы обращаемся к некоторым из принципов музыкальной тифлопедагогики и предлагаем собственную адаптацию их для внедрения в образовательный процесс со зрячими баянистами. Практики игры в темноте и последующая совместная с преподавателем аналитическая работа являются весьма результативными при работе с учащимися баянистами среднего уровня образования в Китае.

ЛИТЕРАТУРА

Торопова А.В. 2011а. Мотивация к занятиям искусством и проблема ее развития. - Развитие личность. 2: 116-126.

Торопова А.В. 2011б. Мотивация к занятиям искусством [Электронный ресурс]. - Играем с начала. - URL: https://gazetaigraem.ru/article/4223 [22.08.2025].

Рыбаков В.И. 2008. Проблемы начального обучения детей с недостатком зрения в классе баяна: автореф. дисс… канд. пед. наук.: 13.00.02. М. 22 с.

Кулаков В.М. 2000. Формирование компенсаторных факторов у незрячих музыкантов как условие оптимизации учебного процесса: На материале работы с незрячими баянистами-аккордеонистами: автореф. дисс. … канд пед. наук.: 13.00.02. М. 20 с.

Поступила / Received: 01.09.2025
Принята / Accepted: 02.10.2025

DOI: 10.24412/2226-0773-2025-14-6-439-443
EDN: HMTYQO

Инновационные методы применения информационных технологий в преподавании струнных инструментов в колледже

Ван Юаньчжэн

Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48
Institute of Music, Theatre and Choreography, Herzen Russian State Pedagogical University
Moika River Embankment, 48, Russian 191186 St. Petersburg
e-mail: wangyuanzheng522@gmail.com

Ключевые слова: информационные технологии, преподавание, струнные инструменты, программное обеспечение, обучающий процесс, цифровые технологии.
Key words: information technologies, teaching, stringed instruments, software, learning process, digital technologies.
Резюме: Данная статья раскрывает современные инновационные методы применения информационных технологий в преподавании струнных инструментов в колледжах. Проводится анализ основных преимуществ интеграции цифровых технологий в учебном процессе, приводится описание конкретных примеров применения программного обеспечения, онлайн-платформ и мультимедийных ресурсов с целью улучшения эффективности обучения. Важное значение играет развитие самостоятельной деятельности студентов и индивидуализация обучающего процесса. В результате приводятся важные рекомендации относительно внедрения информационных технологий в преподавании струнных инструментов для улучшения мотивации и качества подготовки будущих музыкантов.
Abstract: This article reveals modern innovative methods of using information technology in teaching stringed instruments in colleges. The main advantages of integrating digital technologies in the educational process are analyzed, and specific examples of using software, online platforms, and multimedia resources to improve learning effectiveness are described. The development of students' independent activities and the individualization of the learning process are important. As a result, important recommendations are given regarding the introduction of information technology in string instrument teaching to improve the motivation and quality of training for future musicians.
[Wang Yuanzheng Innovative methods of using information technology in teaching stringed instruments in college**]**

Введение.

Современное развитие музыкального образования основано на регулярном обновлении основных методик преподавания на основании достижений в сфере информационных технологий. Главным образом, актуальностью является обучение игре на струнных инструментах, которые предполагают взаимосвязанные технические и художественные навыки. Традиционные методы обучения, в основе которых лежит живое взаимодействие преподавателя и студента, имеют дополнение в виде новых цифровых инструментов, расширяющие возможности для владения необходимым материалом, разрешают провести индивидуализацию процесса и повысить мотивацию учащихся (Горбунова, Панкова, 2024: 85).

Цель данной статьи заключается в исследовании инновационных методов использования информационных технологий в преподавании струнных инструментов в колледже, определении их основных преимуществ и формировании практических рекомендаций в интеграции современных технологий в учебный процесс.

1. Роль информационных технологий в музыкальном образовании.

Информационные технологии в музыкальном образовании строятся на применении компьютерных программ для обучения нотной грамоте, ритму, слуху, а также всевозможных симуляторов и приложений для того, чтобы тренировать технические навыки (Ашурова, 2022). В обучении струнным инструментам информационные технологии визуализируют трудные музыкальные конструкции, позволяют провести интерактивные занятия и сформировать мультимедийные учебные материалы.

2. Инновационные методы и инструменты.

В качестве основных инновационных методов использования информационных технологий в преподавании струнных инструментов в колледже используются (Горбунова, 2024: 52):

1) Виртуальные инструменты и симуляторы, в число которых включены программы, которые имитируют игру на скрипке, гитаре, виолончели, и разрешают студентам получать

практику не в учебном классе, проводить анализ главных ошибок и улучшать технику;

2) Онлайн-платформы для обучения содержат в себе платформы с видеокурсами, мастер-классами и обратной связью от преподавателей, которые позволяют расширить возможности дистанционного обучения и индивидуальной работы;

3) Мультимедийные учебные комплексы заключаются в проведении видеоуроков, интерактивных нот, аудиозаписей, что позволяет способствовать развитию слуха и ритма

4) Программы для анализа исполнения строятся на специальных приложениях, позволяющих записывать игру студента, проводить анализ интонации, ритма и динамики, способствующие объективной оценке и корректировке навыков.

Использование представленных инновационных методов информационных технологий в преподавании струнных инструментов, позволят существенно обогатить образовательный процесс, улучшить технические навыки студентов и способствовать индивидуализацию обучения.

3. Преимущества применения ИТ в преподавании струнных инструментов.

Использование информационных технологий в преподовании струнных инструментов позволяют повысить мотивацию обучающихся посредством интерактивности и разнообразия учебных материалов (Горбунова, Мезенцева, 2023: 102). Кроме того, в качестве преимуществ, возможно выделить индивидуализацию образовательного процесса, вероятность деятельности в индивидуальном темпе. Также, информаицонные технологии повзоляют улучшить качество обратной связи и объективность оценки, и расширяется доступ к образовательным ресурсам и экспертному опыту.

4. Практические рекомендации по внедрению.

Однако, не все образовательные учреждения имеют возможности внедрения в своем учебном процессе инноваицонных технологий. В качестве рекомендаций по внедрению можно предлодить (Каримова, Биккузина, Тулыбаев, 2023: 35):

- Организовать учебные занятия с применением мультимедийного оборудования;

- Ввести обучающие курсы для преподавателей с целью улучшения навыков работы с информаицонными технологиями;

- Разработать методические материалы, интегрирующие цифровые технологии;

- Создать необходимые условия для самостоятельной деятельности обучающихся с применением онлайн-ресурсов.

Несмотря на ограниченность ресурсов некоторыми образовательными учреждениями, постепенное введение информационных технологий с помощью обучения преподавателей, формирования методических материалов и образования мультимедийных занятий позволят значительно повысить качество преподавания струнных инструментов и улучшить мотивацию студентов к образовательному процессу.

Заключение.

Интеграция информационных технологий в преподавание струнных инструментов в колледжах позволяет открыть новые перспективы для того, чтобы повысить качество музыкального образования. Применение инновационных методов сможет способствовать развитию технических и творческих навыков студентов, сделать обучение наиболее гибким и эффективным. Для внедрения информационных технологий необходимо использовать системный подход, подготовить преподавательский состав и оснастить учебные заведения современным оборудованием. В дальнейшем развитии цифровых технологий планируется стимулирование образования новых форм и методов обучения, что позволит обеспечить подготовку высококвалифицированных музыкантов, которые соответствуют необходимым требованиям современного музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

Ашурова Т.А. 2022. Использование инновационных технологий в процессе образовании [Электронный ресурс]. - Мировая наука. 3 (60). - URL: https://www.science-j.com/_files/ugd/b06fdc_4e46e42959fe44059ceb3797837461b2.pdf?index=true

Виртуальные инструменты и стимуляторы [Электронный ресурс] - URL: https://dishcuss.com/post/ADC677A394A1BD6C088387F882FDBC1D7F086996

Горбунова И.Б. 2024. Информационные технологии в музыке: музыкальные синтезаторы. Кн.2. Изд.: Ленанд, 2024. 208 с.

Горбунова И.Б., Мезенцева С.В. 2023. Музыкально-компьютерные технологии в обучении музыкантов информатике в школе цифрового века. Изд.: Лань. 272 с.

Горбунова И.Б., Панкова А.А. 2024. Обучение информационным технологиям студентов музыкально-педагогических специальностей. Изд.: Планета музыки. 260 с.

Каримова Л.Н., Биккузина Ш.А., Тулыбаев И.М. 2023. Музыкально-компьютерные технологии в образовании: учебно-методическое пособие. Уфа: Аэтерна. 82 с.

Мультимедийные учебные комплексы [Электронный ресурс] - URL: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=FKdPyC9MYlk

Онлайн-платформы для обучения [Электронный ресурс] - URL: https://uslugi.yandex.ru/profile/EvgenijK-1735054

Поступила / Received: 24.08.2025
Принята / Accepted: 02.10.2025

Humanity space *International almanac* VOL. 14, No 6, 2025: 444-450

DOI: 10.24412/2226-0773-2025-14-6-444-450
EDN: HWTEMA

Самостоятельная работа студентов-вокалистов как педагогическое условие освоения искусства интерпретации в вузах Китая

Лань Ян

Московский государственный институт культуры
141406, Московская обл., г. Химки, ул. Библиотечная, д. 7
Moscow State Institute (University) of Culture
Bibliotechnaya str., 7, Khimki, Moscow Region 141406 Russia

Ключевые слова: самостоятельная работа, студент-вокалист, обучающийся, певец, педагогическое условие, музыкальное произведение, педагог, искусство интерпретации, вузы Китая.
Key words: independent work, student vocalist, learner, singer, pedagogical condition, musical work, teacher, art of interpretation, universities of China.
Резюме: В статье раскрывается актуальность изучения самостоятельной работы студентов-вокалистов из Китая как педагогического условия в освоении искусства интерпретации. Используется опыт китайских и российских ученых-педагогов, исследователей вокального творчества. Указывается на многофункциональность изучаемого феномена. Выявляется то, что самостоятельная работа представляет не только вид учебной деятельности, но и музыкально-образовательное пространство, среду, обеспечивающую перманентность, содержательность и творческий характер вхождения в профессию будущих педагогов-исполнителей (вокалистов). Полноценная, наполненная, системно-последовательная, планомерная самостоятельная работа студентов-вокалистов из вузов Китая может обеспечить освоение искусства интерпретации в контексте его следующей внутренней структуры: идея, замысел, аффективное наполнение, стиль, исполнительские традиции, форма и содержание.
Abstract: The article reveals the relevance of studying the independent work of student vocalists from China as a pedagogical condition in mastering the art of interpretation. The experience of Chinese and Russian scientists-pedagogues, researchers of vocal creativity is used. The multifunctionality of the studied phenomenon is indicated. It is revealed that independent work is not only a type of educational activity, but also a musical and educational space, an environment that ensures permanence, meaningfulness and creative nature of entry into the profession of future teachers-performers (vocalists). Full-fledged, filled, system-consistent, planned independent work of student vocalists from universities in China can ensure the mastery of the art of interpretation in the context of its following internal structure: idea, concept, affective content, style, performing traditions, form and content.
[Lan Yang Independent Work of Vocal Students as a Pedagogical Condition for Mastering the Art of Interpretation in Universities in China**]**

Лань Ян / Lan Yang

Вопросы активизации и совершенствования самостоятельной работы обучающихся-вокалистов в педагогических вузах Китая давно приковывают внимание исследователей. Ее качественные и количественные характеристики не только во многом определяют динамику музыкально-образовательного процесса студентов, но и их творческую составляющую, которую невозможно проявить, реализовать, минуя изучаемый феномен.

Самостоятельная работа в научных трактатах предстает, с одной стороны, как достояние, личностное достижение певцов, с другой - как результат непосредственного взаимодействия с педагогом, плод субъект-субъектных отношений между учителем и подопечным.

Так, Юе Цзин (2023), раскрывая личностные характеристики интеллектуального развития обучающихся музыкантов-исполнителей в педагогическом вузе, подчеркивала значимость их самостоятельной рабаты. Среди педагогических условий она выделяла «формирование навыков самостоятельной работы, направленных на расширение аналитического музыкально-теоретического опыта, развитие познавательного интереса студентов-бакалавров». С.И. Нищетова, обращая пристальное внимание на внеаудиторную самостоятельную работу в структуре обучения музыкальному исполнительству, высказывала следующее: «Технология внеаудиторной самостоятельной работы предусматривает возможность и необходимость постановки учебных проблем, и нахождение путей их решения студентом под «незримым руководством» педагога» (Нищетова, 2012: 6).

Научную позицию по отношению к самостоятельной работе студентов творческих специальностей на уровне межсубъектности демонстрировала О.В. Попова. В частности она писала: «Под «педагогическим сопровождением самостоятельной деятельности студентов творческих специальностей» понимаем взаимодействие педагога и студента с постепенным снижением потребности обучающегося в педагогической поддержке и усилением степени самостоятельности студента, основанное на общении,

полисубъектности, диалогичности и направленное на развитие творческой индивидуальности студента, его профессиональное становление» (Попова, 2022: 9-10).

Самостоятельная работа обучающихся-вокалистов - есть наличие волевого начала, целеустремленности, видение целевых установок и путей их достижения. Вместе с тем, она - плод совместных усилий педагога и обучающегося, субъект-субъектных отношений, когда есть место для диалогизации, творческой активности подопечного.

Научить студента самостоятельно мыслить, принимать ответственные решения, творчески подходить к выбору исполнительских приемов, средств художественной выразительности, воплощать намеченное, доводить все до логического конца - генерализованная задача, обуславливающая детерминантность совместных усилий педагога и обучающегося-вокалиста.

О стремлении к самостоятельности певцов на осознанном и рефлекторном (неосознанном) уровне говорил В.П. Морозов. Он акцентировал внимание на том, что волевое (целенаправленное) и неосознанное воздействие на виброрецепторы может привести к активности голосового аппарата. Не умаляя достоинство ресурсов сознания вокалистов, В.П. Морозов указывал на то, что при этом активизирующая функция может носить «чисто физиологический рефлекторный (непроизвольный) характер, то есть раздражение виброрецепторов через центральную нервную систему приводит к повышению тонуса и активности голосового аппарата. Таким образом, имеет место самостимуляция голосового аппарата певца» (Морозов, 2002: 169).

Самостоятельная работа обучающихся-вокалистов в педагогическом вузе представляет весомую часть музыкально-образовательного пространства, среду, где осуществляется психофизиологическое, технико-художественное формирование, на базе которого происходит творческий рост, профессиональное «созревание».

Основным видом творческой деятельности студентов класса вокала является освоение искусства интерпретации. На

всех его этапах (моделирующий, репетиционный, концертный, итогово-аналитический, проектно-перспективный) удельный вес самостоятельной работы достаточно велик. Подлинное творчество начинается там, где имеет место быть знание и уровень владения своим музыкальным инструментом (певческим голосом), исполнительские умения и опыт построения, воплощения исполнительских концепций. Что же в данном случае «дирижирует», является определяющим началом, представляет своеобразную точку отсчета?

Согласно высказываниям психологов, психологов-музыкантов (Л.С. Выготского, Я.А. Пономарева, А.Н.Леонтьева, П.Я. Гальперина, Д.Б. Эльконина, А.В. Брушлинского, О.А. Блока, Л.Л. Бочкарева, А.Л. Готсдинера, Г.В. Иванченко, Д.К. Кирнарской, Г.П. Овсянкиной, В.И. Петрушина, Г.М. Цыпина) музыкальное творчество, конкретно искусство интерпретации базируется на развитии интеллекта, системы знаний, которые находят свое практическое применение. Действительно, там, где есть наглядно-образное, абстрактно-логическое мышление, там и успешно проецируется, осознается и воплощается исполнительская «гипотеза», там и повышается уровень творчества, самосознания, качество деятельности в целом. Справедливо отмечал О.А. Блок: «Знания без практического применения умирают, становятся «невостребованной глыбой, которая постепенно превращается в пепел - ничто». В свою очередь, музыкальное творчество без философских, исторических, культурологических и др. знаний, пустынно, малосодержательно, как правило, не несет глубокой художественной информации, не трогает душу, не развивает творческие резервы учащихся-музыкантов.

Определяющее начало в освоении искусства интерпретации - идея исполняемого музыкального произведения (партии роли), замысел композитора. Идея, как правило, имеет две оборотные стороны, которые олицетворяют: объективное и субъективное, личностное и надличностное, каноническое и специфическое (идея, замысел композитора и идея, замысел воплощения исполнителем-вокалистом). Рождение идеи певцом, построение и воплощение исполнительского замысла не могут

обойтись без самостоятельной работы, которая в данном случае выступает необходимой, перманентной субстанцией - важным педагогическим условием. Решение подобной краеугольной интерпретаторской задачи во многом обуславливает: эмоционально-чувственное наполнение, отношение, а также выбор совокупности художественно-выразительных средств. Для того, чтобы определиться с идеей и замыслом исполняемого сочинения требуется произвести массу прослушиваний, изучить большое количество литературы, а также обретение опыта творческого восприятия, расширение исполнительской практики.

Важный момент в данном случае представляет анализ имеющихся исполнительских традиций, которые могут относиться к различным исполнителям, музыкальным коллективам, исполнительским школам стран, континентов. Здесь работу творческого восприятия, воображения, внимания обучающихся-вокалистов трудно переоценить. «Творческие задания, связанные с исполнительским анализом музыкального произведения, тоже способны «сделать» восприятие глубоким и системным, целостным и детализированным, аффективным и рефлексивным, мотивационно-направленным и воспитательно-развивающим. Предлагаемый исполнительский анализ может представлять структуру следующих заданий: определить строение мелодического рисунка; раскрыть особенности фразировки; произвести гармонический анализ; учесть наличие отклонений и модуляций; выявить специфику строения музыкальной формы и т.д. (Блок, 2022: 144).

Идея, замысел исполняемого музыкального произведения (партии роли) могут упрочить традиционность в содержании сочинения и наоборот, их оригинальность - в состоянии ее «пошатнуть», видоизменить. Исполнительские решения влияют и на характер музыкальной формы на уровне, например, выбранного темпа, сделанных купюр, развитой или сокращенной каденции и т.д.

На основе изложенного выше материала следует сделать определенные выводы:

1. Изучение самостоятельной работы студентов-вокалистов из Китая как педагогического условия в освоении

искусства интерпретации остается быть актуальной проблемой, требующей своего разрешения.

2. Продуктивность, эффективность самостоятельной работы студентов-вокалистов из вузов Китая зависит от качества межличностного, субъект-субъектного взаимодействия между педагогом и его подопечными (толерантность, конгруэнтность, высокий уровень самоотдачи, сотворчество).

3. Самостоятельная работа представляет не только вид учебной деятельности, но и музыкально-образовательное пространство, среду, обеспечивающую перманентность, содержательность и творческий характер вхождения в профессию будущих педагогов-исполнителей (вокалистов).

4. Полноценная, наполненная, системно-последовательная, планомерная самостоятельная работа студентов-вокалистов из вузов Китая может обеспечить освоение искусства интерпретации в контексте его следующей внутренней структуры: идея, замысел, аффективное наполнение, стиль, исполнительские традиции, форма и содержание.

5. Исследование дидактических, воспитательных и креативных ресурсов самостоятельной работы студентов-вокалистов из Китая составляет перспективы в области педагогики музыкального исполнительства, музыкального творчества.

ЛИТЕРАТУРА

Блох(к) О.А. 2002. Развитие духовно-творческого потенциала учащихся-музыкантов: Монография. М.: МГУКИ. 226 с.

Блок О.А. 2022. Развитие творческого восприятия обучающихся музыкантов в классах инструменталистов // Мир науки, культуры, образования. 1 (92): 142-144.

Морозов В.П. 2002. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: ИП РАН, МГК им. П.И. Чайковского, Центр. «Искусство и наука». 496 с.

Нищетова С.И. 2012. Внеаудиторная самостоятельная работа в структуре обучения музыкальному исполнительству (в контексте подготовки студентов педвузов): Автореф. дисс. … канд. педаг. наук. М.: МПГУ. 20 с.

Попова О.В. 2022. Педагогическое сопровождение самостоятельной деятельности студентов творческих специальностей: Автореф. дисс. … канд. педаг. наук. Воронеж: ВГП. 24 с.

Юе Цзин. 2023. Освоение методики комплексного анализа музыкальных

произведений студентами-бакалаврами из Китайской Народной Республики в классе фортепиано: Автореф. дисс. … канд. педаг. наук. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена. 23 с.

Поступила / Received: 11.07.2025
Принята / Accepted: 25.09.2025

DOI: 10.24412/2226-0773-2025-14-6-451-457
EDN: JAFQAE

Фортепианная партия в «Duetto amoroso» Паганини: технические сложности и их преодоление

Ли Минсюань

Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки
603952, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40
M.I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory
Piskunov str., 40, Nizhny Novgorod 603952 Russia
e-mail: limingxuan1109@qq.com

Ключевые слова: Никколо Паганини, Duetto amoroso, фортепианная партия, камерный ансамбль, технические сложности, фактурный анализ, исполнительская интерпретация.
Key words: Niccolò Paganini, Duetto amoroso, piano part, chamber ensemble, technical difficulties, textural analysis, performance interpretation.
Резюме: В статье анализируется фортепианная партия в переложении «Любовного дуэта» (“Duetto amoroso”) Никколо Паганини для скрипки и фортепиано. Рассматривается роль фортепиано не только как аккомпанирующего, но и как равноправного партнёра в музыкальном диалоге. Выделяются и систематизируются основные технические сложности, с которыми сталкивается пианист: аккордовая техника, фактурные фигурации, динамический баланс и ритмическая координация. На основе анализа нотного текста и существующих методических рекомендаций предлагаются практические пути для преодоления этих трудностей с целью достижения художественно целостной интерпретации произведения.
Abstract: The article analyzes the piano part in Niccolò Paganini's arrangement of “Duetto amoroso” for violin and piano. It examines the role of the piano not only as an accompaniment, but also as an equal partner in musical dialogue. The main technical difficulties faced by the pianist are identified and systematized: chord technique, textural figurations, dynamic balance, and rhythmic coordination. Based on an analysis of the musical text and existing methodological recommendations, practical ways to overcome these difficulties are proposed with the aim of achieving an artistically coherent interpretation of the work.
[Li Mingxuan The piano part in Paganini's “Duetto amoroso”: technical difficulties and how to overcome them**]**

Введение.

«Любовный дуэт» (“Duetto amoroso”) Никколо Паганини - уникальное произведение в наследии великого итальянского виртуоза. Написанное в период, когда Паганини, увлечённый знатной дамой, временно отошёл от активной концертной

деятельности, оно отражает его интерес к камерному музицированию. Изначально созданный для скрипки и гитары, дуэт был задуман как интимный музыкальный диалог, иллюстрирующий различные этапы и настроения любовных отношений (Паганини - Любовный дуэт). Впоследствии произведение получило широкое распространение в переложении для скрипки и фортепиано, где рояль берёт на себя функции гармонической и ритмической опоры, обогащая оригинальную фактуру.

Данная статья посвящена анализу фортепианной партии в этом переложении. Несмотря на кажущуюся простоту по сравнению с виртуозными скрипичными каприсами Паганини, партия фортепиано содержит ряд специфических технических и ансамблевых сложностей. Цель работы - выявить эти трудности и предложить методические рекомендации по их преодолению для достижения убедительного и стилистически верного исполнения.

Особенности фортепианной партии и её роль в ансамбле.

В переложении для скрипки и фортепиано, выполненном Георгом фон Альбрехтом и изданном Max Kergl, фортепианная партия выполняет несколько ключевых функций. Во-первых, это создание гармонической основы, поддержка мелодической линии скрипки. Во-вторых, фортепиано выступает в роли равноправного партнёра в диалоге, отвечая на реплики скрипки или инициируя новые музыкальные темы. Исследователь Эдвард Неил подчёркивает, что в этом дуэте Паганини активно экспериментирует с диалоговой формой, что требует от пианиста не просто аккомпанирования, а активного участия в развитии драматургии (Violinist.com).

Партия написана преимущественно в гомофонно-гармонической и фигурированной фактуре. Исполнителю необходимо чутко реагировать на смену настроений, заложенных в названиях частей: “Principio” (Начало), “Preghiera” (Мольба), “Lite” (Ссора), “Pace” (Примирение) и др. Термин amoroso в данном контексте - это не только обозначение характера произведения, но и прямое указание на необходимость нежной, ласковой и певучей

манеры исполнения.

Анализ технических сложностей на примерах из произведения.

Для наглядности основные технические вызовы можно систематизировать в таблице, сопоставив их с конкретными частями дуэта и нотными примерами.

Технические сложности в фортепианной партии “Duetto amoroso”:

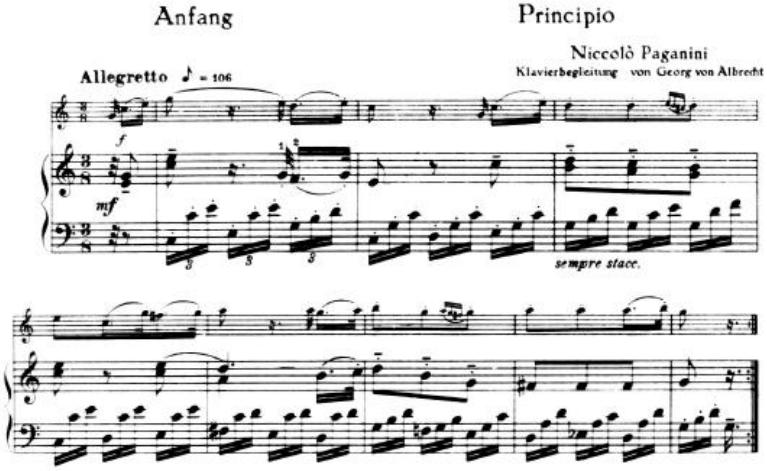
Principio / Anfang (Начало)

Техническая сложность:

• Быстрая смена аккордов staccato.

• Чёткость и лёгкость арпеджированных фигураций в левой руке.

• Ритмическая точность.



Пути преодоления:

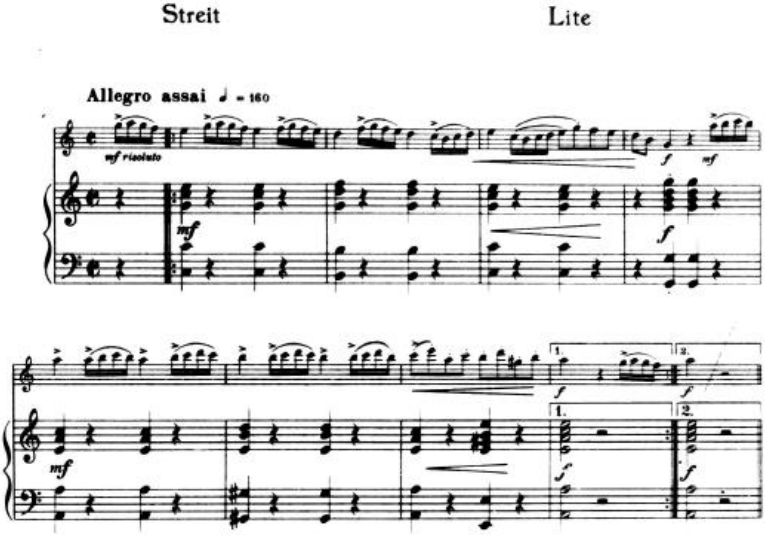
• Игра в медленном темпе с метрономом.

• Отдельная работа над партией левой руки для достижения ровности.

• Использовать упражнения на аккордовую технику (например, из сборников Ганона).

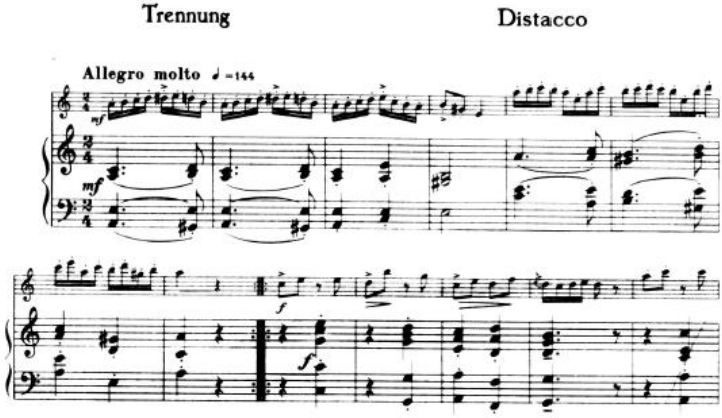
Ли Минсюань / Li Mingxuan

Lite / Streit (Ссора)
Техническая сложность:
• Резкие, акцентированные аккорды (sforzando).
• Контрастная динамика (f).
• Точная координация с партие скрипки.



Пути преодоления:
• Добиваться плотного, но не грубого звука.
• Работа над одновременным взятием аккордов.
• Важно постоянно слушать партию скрипки, чтобы диалог был напряжённым, но не хаотичным. Баланс звучности имеет решающее значение (Duetto amoroso [Электронный ресурс]).

Distacco / Trennung (Расставание)
Техническая сложность:
• Беглость пассажей из шестнадцатых.
• Резкие смены позиций рук.
• Сохранение темповой устойчивости в быстрых фрагментах (Allegro molto).



Пути преодоления:

• Использование этюдов на развитие беглости пальцев (например, Черни или Шопена).

• Разбор пассажей по небольшим фразам с последующим объединением.

• Работа над стабильностью пульсации в левой руке.

Методы преодоления технических трудностей.

Основываясь на анализе фактуры и исполнительской практике, можно предложить несколько общих методических подходов:

1. Пошаговый разбор фактуры. Перед тем как играть произведение целиком, необходимо разобрать сложные фрагменты отдельно каждой рукой, затем соединяя их в медленном темпе. Это позволит добиться чистоты и координации.

2. Работа над динамическим балансом. Динамика в «Любовном дуэте» играет ключевую роль в передаче эмоций. Пианисту следует постоянно контролировать силу звука, чтобы не заглушать скрипку, но при этом сохранять собственную выразительность. Прослушивание записей известных камерных ансамблей может помочь найти верный баланс (Duetto amoroso Paganini).

3. Осмысленная педализация. Педаль следует использовать аккуратно, чтобы придать звучанию связность и

глубину, но не допустить «грязной» гармонии. В разделах со staccato (например, “Principio”) педаль должна быть минимальной, тогда как в кантиленных частях (“Preghiera”) она помогает создать певучую линию. Зарубежные методисты подчёркивают важность изучения педализации как отдельного элемента в камерной музыке (Pedalling in chamber music).

4. Развитие аккордовой техники. Для уверенного исполнения аккордовых последовательностей, как в части “Lite”, полезно включать в ежедневные занятия специальные упражнения на аккорды, добиваясь синхронного и плотного звучания.

5. Ансамблевое взаимодействие. Главное условие успешного исполнения - постоянное «слушание» партнёра. Пианист должен гибко реагировать на темповые и динамические нюансы скрипача, чтобы создать подлинный музыкальный диалог, а не формальное сопровождение.

Заключение

Фортепианная партия в «Любовном дуэте» Никколо Паганини, несмотря на отсутствие запредельной виртуозности, требует от исполнителя высокого технического мастерства, тонкого чувства ансамбля и глубокого понимания драматургии произведения. Технические сложности, связанные с аккордовой фактурой, быстрыми пассажами и необходимостью поддержания деликатного звукового баланса, преодолеваются через осмысленный анализ нотного текста, целенаправленную работу над отдельными элементами и постоянное взаимодействие с партнёром-скрипачом.

Таким образом, успешное исполнение “Duetto amoroso” зависит не столько от механического преодоления трудностей, сколько от способности пианиста стать полноправным участником музыкального повествования, передавая всю палитру чувств - от нежной мольбы и робкого согласия до яростной ссоры и светлого примирения. Именно в этом партнёрстве и заключается главная художественная ценность этого очаровательного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Courcy G.I.C. de 1977. Paganini, The Genoese, Volume 1 and 2. New York: De Capo Press. Vol. 1: 423 pp.; Vol. 2: 431 pp.

Паганини - Любовный дуэт [Электронный ресурс]. - Блог «Записки дилетанта». - URL: https://dilettante.typepad.com/fnotes/2010/01/duetto_amoroso.html [12.07.2025].

Duetto amoroso. Niccolò Paganini (Composer), Max Kergl (Editor), Georg von Albrecht (Arranger). Mainz: B. Schott's Söhne, n.d. (Edition Schott 4377).

Paganini is never played in its authentic manner? [Электронный ресурс]. Violinist.com. - URL: https://www.violinist.com/discussion/archive/27422/ [12.07.2025].

Duetto amoroso [Электронный ресурс]. Schott Music. - URL: https://www.schott-music.com/en/duetto-amoroso-no351566.html [12.07.2025].

Pedalling in chamber music [Электронный ресурс]. Henle Blog. - URL: https://blog.henle.de/en/2017/10/23/pedalling-in-chamber-music/ [12.07.2025].

Duetto amoroso Paganini (исполнительские примеры) [Электронный ресурс]. YouTube. - URL: https://www.youtube.com/results?search_query=duetto+amoroso+paganini [12.07.2025].

Поступила / Received: 15.07.2025
Принята / Accepted: 22.09.2025

DOI: 10.24412/2226-0773-2025-14-6-458-464
EDN: JBSIFW

Современное состояние обучения игре на медных духовых инструментах в российских музыкальных вузах

Ли Минцзе

Институт музыки, театра и хореографии
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2
Institute of Music, Theatre and Choreography
A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia
Kakhovskogo side-str., 2, Saint Petersburg 199155 Russia
e-mail: 1219651255@qq.com

Ключевые слова: медные духовые инструменты, высшее музыкальное образование, методика обучения, российская исполнительская школа, музыкальная педагогика, модернизация образования, исполнительское искусство.
Key words: brass instruments, higher music education, teaching methods, Russian performing arts school, music pedagogy, modernization of education, performing arts.

Резюме: В настоящей статье предпринят анализ современного состояния системы высшего музыкального образования в России в области подготовки исполнителей на медных духовых инструментах. Актуальность исследования обусловлена процессами модернизации российского образования, требующими гармоничного сочетания богатых исторических традиций отечественной исполнительской школы с инновационными педагогическими подходами и технологиями. Новизна работы заключается в комплексном рассмотрении текущей ситуации, которое включает в себя ретроспективный взгляд на формирование ведущих педагогических школ, анализ содержания современных образовательных программ и выявление ключевых системных проблем, препятствующих дальнейшему развитию. Методология исследования основана на аналитическом обзоре научных и методических публикаций, учебных программ ведущих музыкальных вузов страны. В статье рассматриваются исторические предпосылки становления российской школы игры на медных духовых, характеризуются современные модели обучения на примере ведущих вузов, таких как РАМ имени Гнесиных, и систематизируются основные вызовы, стоящие перед системой: от необходимости обновления методической базы и федеральных стандартов до решения проблем материально-технического оснащения.
Abstract: This article analyzes the current state of higher music education in Russia in the field of training performers on brass instruments. The relevance of the study is due to the processes of modernization of Russian education, which require a harmonious combination of the rich historical traditions of the domestic performing

arts school with innovative pedagogical approaches and technologies. The novelty of the work lies in a comprehensive review of the current situation, which includes a retrospective look at the formation of leading pedagogical schools, an analysis of the content of modern educational programs, and the identification of key systemic problems that hinder further development. The research methodology is based on an analytical review of scientific and methodological publications, educational programs of the country's leading music universities. The article examines the historical background of the formation of the Russian school of brass playing, characterizes modern teaching models using the example of leading universities, such as the Gnesins Academy of Music, and systematizes the main challenges facing the system: from the need to update the methodological base and federal standards to solving problems of material and technical equipment.
[Li Mingjie The current state of brass instrument training in Russian music universities**]**

Введение.

Российская исполнительская школа игры на медных духовых инструментах по праву считается одной из ведущих в мире, обладая богатейшей историей и преемственностью поколений выдающихся музыкантов и педагогов. Эта система, сформировавшаяся на протяжении десятилетий, воспитала множество исполнителей, составляющих гордость отечественной и мировой музыкальной культуры. Однако в условиях стремительно меняющегося мира, глобализации культурного пространства и появления новых технологий перед отечественной системой высшего музыкального образования встают сложные задачи. Возникает необходимость не просто сохранения уникального наследия, но и его адаптации к современным реалиям, интеграции инновационных методик и преодоления накопившихся системных проблем. Цель данной статьи - провести комплексный анализ современного состояния обучения игре на медных духовых инструментах в российских музыкальных вузах, выявив как сильные стороны, обусловленные исторической преемственностью, так и ключевые проблемы, требующие безотлагательного решения для обеспечения конкурентоспособности выпускников на мировом уровне.

Результаты исследования.

Фундамент современной системы обучения игре на медных духовых инструментах был заложен в ведущих

консерваториях страны. История кафедр духовых инструментов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и Российской академии музыки имени Гнесиных неразрывно связана с именами выдающихся музыкантов, которые стояли у их истоков. Так, создание кафедры духовых и ударных инструментов в ГМПИ имени Гнесиных было инициировано Еленой Фабиановной Гнесиной, которая пригласила для этой цели авторитетнейшего музыканта и организатора Михаила Иннокентьевича Табакова (Маяровская, 2014). Он собрал уникальный коллектив преподавателей, преимущественно из числа солистов оркестра Большого театра, заложив основу педагогической школы, где знания и мастерство передавались напрямую от практикующего мастера к ученику.

Аналогичные процессы происходили и в Московской консерватории, где первые классы медных духовых инструментов были открыты вскоре после ее основания Николаем Рубинштейном, а первыми педагогами также стали иностранные специалисты, работавшие в оркестре Большого театра. На рубеже XIX-XX веков происходит значительное расширение классов, связанное с деятельностью Василия Сафонова (Бородин, 2017). Этот период характеризуется формированием уникальной отечественной методики, которая, впитывая европейский опыт, опиралась на русскую музыкальную культуру. Именно в это время закладывался основной принцип обучения, который можно охарактеризовать как наглядно-ремесленный: «Делай как я!». Педагог не только объяснял теоретические основы, но и демонстрировал постановку, приемы звукоизвлечения и фразировки, что обеспечивало высокую эффективность передачи исполнительских навыков. Эта традиция прямой преемственности и сегодня остается одной из самых сильных сторон российского музыкального образования, обеспечивая сохранение уникальных исполнительских школ.

Современные образовательные программы в ведущих российских музыкальных вузах стремятся сочетать традиционные подходы с требованиями времени. На примере образовательной программы «Сольное исполнительство на

медных духовых инструментах» в РАМ имени Гнесиных можно видеть комплексный подход к подготовке музыканта (Gnesin-academy.ru). Процесс обучения включает в себя не только интенсивные индивидуальные занятия по специальности, направленные на совершенствование техники и музыкальной выразительности, но и активную концертно-исполнительскую деятельность. Студенты с первых курсов вовлечены в творческую жизнь, участвуя в работе ансамблей, оркестров и выступая на престижных всероссийских и международных конкурсах.

Важнейшей составляющей обучения является сотрудничество с ведущими оркестровыми коллективами страны, такими как оркестр Большого театра, Российский национальный оркестр, ГАСО имени Е.Ф. Светланова и другие. Это позволяет студентам проходить производственную практику в реальных условиях, осваивая тонкости оркестрового исполнительства под руководством лучших дирижеров и музыкантов. Кроме того, кафедры активно занимаются научно-методической работой. Педагоги публикуют учебные пособия, монографии и статьи, обобщая свой богатый исполнительский и педагогический опыт. Примером могут служить труды Тимофея Докшицера, ставшие настольными книгами для многих поколений трубачей (Вдовиченко, 2022).

В последние годы наблюдается повышенный интерес к обновлению методик преподавания. Проводятся мастер-классы с участием ведущих мировых исполнителей, научно-практические конференции и курсы повышения квалификации, на которых обсуждаются новейшие тенденции в обучении. Особое внимание уделяется фундаментальным аспектам исполнительского аппарата: постановке дыхания, работе амбушюра, способам звукоизвлечения. Некоторые педагоги в работе с начинающими обращаются к использованию вспомогательных инструментов, например, блок-флейты, для формирования базовых навыков дыхания и координации перед переходом на основной, более физически сложный инструмент. Эти процессы свидетельствуют о поиске новых, более эффективных путей в музыкальной педагогике, способных ответить на вызовы времени.

Несмотря на очевидные достижения и богатые традиции, отечественная система подготовки исполнителей на духовых инструментах сталкивается с рядом серьезных проблем, которые отмечаются многими специалистами. Одной из ключевых проблем является определенная стагнация методической мысли и несоответствие действующих федеральных образовательных стандартов современным требованиям. Учебные планы и программы не всегда успевают адаптироваться к быстро меняющемуся репертуару и новым исполнительским техникам, появляющимся в мировой практике.

Серьезным препятствием для качественного обучения является недостаточное материально-техническое оснащение, особенно в региональных учебных заведениях. Современный профессиональный исполнитель, например, на тубе, должен владеть инструментами разных строев (контрабасовыми тубами in C и in B, басовыми in F и in Es), что давно стало нормой в Европе и США. В России же до недавнего времени доминировала практика использования одного инструмента «на все случаи жизни», что существенно ограничивает технические и художественные возможности музыканта. Отсутствие качественных и разнообразных инструментов не позволяет студентам полноценно осваивать сложный современный сольный и оркестровый репертуар (Стецюк, 2021).

Еще одной проблемой является дисбаланс в самом процессе обучения. Зачастую чрезмерное внимание уделяется вопросам чистоты интонации и ритмической точности, в то время как ключевому аспекту исполнительства на медных духовых - технике дыхания - не всегда отводится должное место. Многие студенты, обладая хорошими физическими данными, не считают нужным целенаправленно работать над развитием дыхательного аппарата, что приводит к серьезным трудностям по мере усложнения репертуара. Кроме того, сохраняется значительный разрыв в уровне преподавания между столичными вузами и учебными заведениями в регионах, что создает неравные стартовые условия для молодых музыкантов. Комплексное решение этих проблем требует системного подхода, включающего как пересмотр образовательных стандартов и программ, так и целенаправленные государственные инвестиции

в обновление парка музыкальных инструментов.

Заключение.

Современное состояние обучения игре на медных духовых инструментах в российских музыкальных вузах представляет собой сложную и многогранную картину. С одной стороны, система прочно стоит на фундаменте уникальных исполнительских школ, сформированных выдающимися музыкантами XX века, и сохраняет принцип преемственности мастерства. Ведущие вузы демонстрируют высокий уровень подготовки, интегрируя студентов в профессиональную концертную жизнь и поддерживая их участие в престижных конкурсах. С другой стороны, система сталкивается с серьезными вызовами, которые тормозят ее дальнейшее развитие. К ним относятся необходимость модернизации образовательных стандартов и методик, острая нехватка современного инструментария, а также диспропорции в качестве образования между центром и регионами.

Дальнейший прогресс в этой области видится в гармоничном синтезе традиций и инноваций. Необходимо продолжать глубокое изучение и сохранение наследия отечественной школы, одновременно активно внедряя в учебный процесс современные педагогические технологии, достижения в области физиологии и психологии музыкального исполнительства. Преодоление существующих проблем требует комплексных усилий со стороны педагогического сообщества, органов управления культурой и образованием, а также поддержки со стороны государства.

ЛИТЕРАТУРА

Маяровская Г.В. 2014. Юбилеи Гнесинского дома. - Аккредитация в образовании. 5: 58-59.

Бородин Б.Б. 2017. Педагогические принципы В.И. Сафонова //Педагогическое образование в России. 12: 6-11.

Сольное исполнительство на медных духовых инструментах. Медные духовые инструменты [Электронный ресурс]. Gnesin-academy.ru - URL: https://gnesin-academy.ru/education/educational-programs/iskusstvo-muzykalno-instrumentalnogo-ispolnitelstva-po-vidam/assist-solnoe-ispolnitelstvo-na-mednykh-dukhovykh-instrumentakh/ [23.09.2025].

Вдовиченко В.В. 2022. Совершенствование игрового аппарата трубача по

методике Т. Докшицера. - В сб.: Многоуровневая система непрерывного профессионального образования в социокультурной сфере: сохранение отечественных традиций в развитии творческого потенциала личности. С. 82-86.

Стецюк Т.А. 2021. Проблемы формирования исполнительских навыков в контексте современного подхода. - Вестник Таганрогского института имени АП Чехова. 1: 82-85.

Поступила / Received: 18.08.2025
Принята / Accepted: 02.10.2025

DOI: 10.24412/2226-0773-2025-14-6-465-473
EDN: NZCJIY

Принципы формообразования в современной музыкальной композиции

Цао Чэньгэ

Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского
620014, г. Екатеринбург, просп. Ленина, д. 26
Ural Federal Conservatory named after M.P. Mussorgsky
Lenin Avenue, 26, Yekaterinburg 620014 Russia
e-mail: ccg741223994@gmail.com

Ключевые слова: формообразование, современная музыка, музыкальная композиция, музыкальная форма, академическая музыка, массовая музыка, экспериментальная музыка.
Key words: form-building, contemporary music, musical composition, musical form, academic music, popular music, experimental music.
Резюме: Актуальность работы обусловлена существенной трансформацией представлений о музыкальной форме в XX-XXI веках, когда традиционные схемы уступили место индивидуальным проектам композиторов. Новизна исследования состоит в комплексном рассмотрении как устоявшихся, так и новых принципов организации музыкальной формы - от классических категорий контраста и единства до современных когнитивных моделей композиции. На основе отечественных и зарубежных исследований рассматриваются примеры конкретных композиторов и произведений, что позволяет выявить общие тенденции и специфику принципов формообразования в современной музыкальной культуре.
Abstract: The relevance of this study stems from the significant transformation of concepts of musical form in the 20th-21st centuries, when traditional schemes gave way to composers' individual projects. The novelty of the research lies in a comprehensive consideration of both established and new principles of musical form organization - from the classic categories of contrast and unity to modern cognitive models of composition. Drawing on Russian and foreign research, examples of specific composers and works are discussed, which allows the identification of common trends and the particular features of form-building principles in contemporary musical culture.
[Cao Chenge Principles of form-building in contemporary musical composition**]**

Введение.

В музыкознании музыкальная форма традиционно понимается как целостное строение произведения, возникающее в результате организации музыкального материала во времени. Классическая теория музыкальной формы сформулировала ряд

устойчивых типов (сонатная форма, рондо, вариационная форма и т.д.) и принципов композиции. К основным базовым принципам формообразования относятся контраст и повторность (тождество), когда любая музыкальная форма строится на чередовании и взаимодействии контрастных разделов и повторно-варьируемых элементов, обеспечивая единство целого. Принципы контраста и тождества могут проявляться как в отдельных параметрах музыкальной фактуры (ритме, гармонии, мелодике), так и в целых разделах формы; правильное чередование разделов (наличие цезур) усиливает ощущение единства формы и её расчленённости для восприятия (Болта-зода, 2024: 432). Членение музыкальной ткани на разделы и соотнесение этих разделов - сквозной закон формообразования от классики до современности.

В современной музыкальной композиции происходят масштабные изменения, заставляющие пересмотреть традиционные подходы к форме. Уже во второй половине XX века композиторы начали отказываться от типовых схем классической формальной типологии. В новейшей музыке звуковой материал зачастую «отменяет традиционную форму», и каждый опус обретает индивидуальную структуру, созданную композитором «здесь и сейчас». Эта тенденция привела к появлению в современном искусстве понятия «индивидуального проекта» - уникальной формальной конструкции, выходящей за рамки классической типологии. Распространение таких проектов в XXI веке требует осмысления новых принципов композиции. Исследование современного формообразования актуально, так как позволяет выявить общие закономерности эволюции музыкальной структуры за внешним многообразием новых форм.

Формообразование в академической музыке: традиции и новые подходы.

Академическая (художественная) музыка вплоть до начала XX века развивалась в русле относительно стабильной системы жанров и форм. Однако в новейшее время академические композиторы существенно расширили представления о том, что может быть музыкальной формой. Тем не менее, фундаментальные основы формы сохранили своё значение. По-

прежнему отправной точкой композиции чаще всего служит музыкальная тема как носитель идеи произведения. Музыкальную тему можно определить как «элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющийся объектом развития, лежащим в основе процесса формообразования» (Мухтарова, 2022: 1). Это емкое определение подчёркивает функциональную роль темы, которая выступает исходным материалом, который композитор развивает, тем самым порождая форму целого произведения. Соответственно, принцип развития тематического зерна остаётся краеугольным принципом формообразования и в современной композиции - меняются способы и масштабы этого развития.

В творчестве композиторов XX-XXI веков произошли существенные изменения в области тематизма, напрямую повлиявшие на форму произведений (Мухтарова, 2022: 1). Наряду с развернутыми, относительно завершёнными темами классического типа, получили распространение микротемы или “темы-импульсы” - предельно краткие звуковые мотивы, в которых основную функцию могут играть не мелодия, а ритмический рисунок, тембровый эффект или определенная фактурная модель. Такие микротемы характерны, например, для сериализма и сонорики середины XX века, где из небольших звуковых ячеек строится всё произведение. Появление микротематизма отражает общий принцип современной композиции: дробление музыкальной ткани на мелкие структурные единицы и их последующее модулярное развертывание.

Для описания новых процессов организации формы в академической музыке исследователи вводят дополнительные концепции, например, используют инструментарий когнитивной науки. Амрахова предлагает анализировать композицию через призму ментальных моделей, которые композитор мысленно избирает при построении формы. В эпоху классики, по ее мнению, доминировала единая модель (пропозициональная, логико-синтаксическая модель, лежащая в основе форм типа сонатного allegro) (Амрахова, 2022: 15). В современной же академической музыке композиторы опираются на самые разные когнитивные схемы, что порождает многообразие

индивидуальных форм. Тем не менее, и в этом многообразии можно выделить типичные сценарии. Многие крупные композиторы второй половины XX века строят форму произведения на основе бинарных противопоставлений идей и их постепенного синтеза. Такой принцип характерен для музыки Софии Губайдулиной. Известно, что её творчество пронизано разного рода образными и технико-звуковыми оппозициями: «свет и тень», духовное и земное, консонанс и диссонанс, равномерно темперированный и нетемперированный строй, динамическая статика и подвижность и т.д. Эти контрасты у Губайдулиной не существуют изолированно, но организуются в развёрнутый драматургический сценарий взаимопревращения полярных начал. Композитор сама провозгласила принцип: «Форма должна быть единичной, соответствующей принципу здесь и теперь» (Амрахова, 2022: 18) - то есть уникальной в каждом сочинении. Однако анализ ряда произведений Губайдулиной (например, «В ожидании…» для ансамбля, 1994; Концерт для альта с оркестром (1996) и др.) показывает, что у них общий скрытый формообразующий сценарий - постепенное "погружение" одного состояния в другое, переход из одного смыслового мира в противоположный. Все перечисленные пьесы весьма различны по форме на слух, но внутренний принцип, антиномия и взаимодополнение противоположностей, остаётся неизменным.

Другой подход современных композиторов - использование внемузыкальных моделей для организации формы. Известный итальянский композитор Сальваторе Шаррино предложил теорию «фигур» музыкальной формы. В книге "Фигуры музыки: от Бетховена до наших дней" (1998) он описал универсальные образные матрицы, присущие разным видам искусства. Шаррино выделил пять основных типов формообразующих фигур:

1) аккумуляция - постепенное накопление энергии (движение к кульминации);

2) мультипликация - наслаивание разнородных элементов;

3) «малый взрыв» - внезапная кульминация с последующим резким спадом;

4) генетическая трансформация - преобразование принципов развития, при котором повторность и вариационность переходят в модульность;

5) «форма с окнами» - структура со вставными эпизодами (Амрахова, 2022: 19-20). Данные образные схемы непосредственно влияют на форму: например, прием «аккумуляции» в сочинениях часто ведет к постепенной нарастающей форме, «малый взрыв» - к форме с пиком в середине и развязкой сразу после него, а «формы с окнами» создают эффект мозаичности структуры.

Эволюция формы в массовой музыке.

В массовой (популярной) музыке исторически утвердился иной ведущий принцип формообразования - строфичность (куплетная форма). Песня, эстрадный романс, шлягер - все эти жанры строились прежде всего на чередовании куплета и припева, то есть повторении одной музыкальной строфы с изменяющимся текстом и контрастного запоминающегося рефрена. Исследователи отмечают две основные тенденции эволюции формы в музыке: имманентное усложнение куплетной структуры и влияние внешних принципов - заимствование формальных решений из академической и фольклорной музыки (Сыров, 2022: 26).

Ярким поворотным пунктом стала творчество The Beatles в конце 1960-х годов. В своих поздних альбомах (например, “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, 1967) Битлз активно экспериментировали со структурой песен. В песнях этого периода наблюдается огромное разнообразие строфических построений: помимо классических восьмитактовых куплетов встречаются нетипичные, асимметричные формулы (например, куплет песни «Yesterday» состоит из фраз длиной 7-7-4-4 такта; «Eleanor Rigby» - 5-5-4-4; «I Am the Walrus» - 6-6-3 такта и т.д.) (Сыров, 2022: 27-28). Больше того, у Beatles появляются песни, где внутри единой композиции соединены несколько контрастных разделов. Знаменитая композиция «A Day in the Life» фактически представляет собой монтаж двух разнородных эпизодов (авторами которых были Дж. Леннон и П. Маккартни соответственно), связанных экспериментальным оркестровым шумовым вставным кульминационным сегментом (Сыров, 2022: 28).

В последующие десятилетия на основе рок-музыки развились направления арт-рок и прогрессив-рок, для которых характерно окончательное преодоление куплетно-припевной цикличности и переход к сквозному развитию формы. Композиции групп Yes, Pink Floyd, Genesis, Queen и др. часто строились как сложные многосоставные сюиты, с несколькими контрастными частями, возвращением тем, развитием лейт-мотивов - то есть использовали приемы симфонической драматургии в контексте рок-звука.

Экспериментальные формы и новые горизонты композиции.

Под экспериментальной музыкой обычно понимают те области музыкального творчества, где композиторы сознательно разрывают с установившимися традициями и ищут новые формы звуковой организации. В эпоху авангарда середины XX века возникли радикальные методы композиции, перевернувшие представления о форме. Один из примеров - алеаторика (от лат. alea - игра случая), введенная Дж. Кейджем, П. Булезом, К. Штокхаузеном и др. Принцип алеаторики заключается в отказе от жёстко детерминированной формы, ведь композитор задает лишь общие рамки, а конкретное развёртывание музыкального материала оставляет доле случайности (например, порядок исполнения фрагментов может определяться исполнителем). Это означало, что каждое исполнение произведения имеет свою уникальную форму - доводя до предела идею Холопова о каждом опусе со своей формой. Другой пример - так называемые «открытые формы», практиковавшиеся в 1960-е гг. (Л. Берио, К. Штокхаузен): произведение состоит из ряда секций, которые могут исполняться в разном порядке или даже одновременно, по выбору музыкантов. Здесь принцип формообразования - вариативность на уровне целого произведения, множественность потенциальных структур вместо одной фиксированной.

В экспериментальной электроакустической и компьютерной музыке конца XX - начала XXI века появляются формы, основанные на процессуальности: композиция рассматривается как развивающийся звуковой процесс, зачастую бесконечный или циклический. Например, в жанре

ambient (Б. Ино и др.) форма нередко намеренно расплывчата, без явного начала, кульминации и конца - звук как бы продолжается потенциально бесконечно, создавая звуковую среду. Здесь нарушается традиционный принцип целостности формы; вместо него центральным становится принцип статичности или петлевой цикличности (loop), когда основой формы служит многократное повторение звуковых фрагментов с минимальными изменениями.

Отдельно стоит отметить влияние технологий на новые формы. В цифровую эпоху появилась возможность интерактивных и генеративных композиций, когда электронная программа сама формирует звуковую форму в режиме реального времени по заданным алгоритмам. Здесь основополагающим становится принцип алгоритмического формообразования, когда структура рождается из работы алгоритма, а композитор контролирует лишь правила. Это продолжает линию, начатую сериализмом, но на новом уровне сложности и непредсказуемости. В эпоху интернета изменились и формы представления музыки. Информационно-культурное пространство существенно изменило сами способы трансляции музыкальной традиции - появились новейшие формы популяризации музыки: онлайн-концерты, музыкальные платформы, вирусные клипы и пр., подобное влияет и на формат самих произведений (Яковлева, 2022: 19). Композиторы и исполнители, работая в новых медиасредах, порой подстраивают форму своих сочинений под требования этих медиа (создают более фрагментарные, короткие произведения, рассчитанные на восприятие в потоковом режиме).

Заключение.

Рассмотрев различные аспекты принципов формообразования, можно сделать вывод, что современная музыкальная композиция характеризуется сосуществованием и взаимодействием разнородных принципов организации формы. Традиционные основы, контраст, повторность, тематическое развитие, остаются важны и проявляются во всех жанрах, хотя и в видоизмененной форме. Одновременно новаторские принципы, вариативность структур, индивидуализированность формы каждого произведения, использование внемузыкальных

моделей и технологий, расширяют представления о том, какой может быть музыкальная форма. В академической музыке композиторы создают авторские формы, зачастую опираясь на новые концепции (когнитивные схемы, драматургические сценарии противопоставлений и их синтеза и т.д.). В массовой музыке происходит усложнение традиционной строфической формы под влиянием как внутренних эволюционных изменений, так и проникновения композиционных идей из смежных сфер (например, симфонизация рока). Экспериментальные же течения зачастую предвосхищают будущее, вводя радикальные способы формообразования, которые затем влияют и на мейнстрим. Можно утверждать, что в современной музыке принципы формообразования стали гораздо более гибкими, динамичными и разноплановыми, чем в прошлом. Вместо жёстких канонов композиторы руководствуются общими творческими задачами, выражением идеи, создание эмоциональной драматургии, погружение слушателя в особый звуковой мир, и подчиняют форму этим задачам. Тем не менее, единство музыкального произведения по-прежнему достигается путем соблюдения определенных внутренних закономерностей, будь то повторяющиеся мотивно-тембровые образы или продуманный контраст разделов. В каждой сфере - академической, массовой, экспериментальной - складывается свой баланс устойчивого и нового.

ЛИТЕРАТУРА

Амрахова А.А. 2022. Опыт классификации индивидуальных проектов в современной композиции. - Журнал Общества теории музыки. 3 (39): 14-23.

Болта-зода С.С. 2024. Принципы и приложения музыкальной формы. - Science and Education (Uzbekistan). 5 (2): 432-436.

Маукин В.Р. 2024. Современная музыкальная культура в свете теории системного подхода. - Известия УрФУ. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 30 (1): 125-132.

Мухтарова Ф.Ш. 2022. Тематизм и принципы формообразования в симфониях М. Таджиева. - Проблемы современной науки и образования. 2 (171): 1-3.

Сыров В.Н. 2022. Некоторые особенности формообразования в современной рок-музыке. - Журнал Общества теории музыки. 3 (39): 26-35.

Яковлева Е.А. 2022. Формы популяризации музыкальной традиции (на

примере русской народной музыки): магистерская диссертация. М.: НИУ ВШЭ. 96 с.

Поступила / Received: 23.08.2025
Принята / Accepted: 02.10.2025

DOI: 10.24412/2226-0773-2025-14-6-474-479
EDN: QGXPMS

Роль темпа и ритмических паттернов в минималистической композиции: как простые объёмы приводят к сложной структурной динамике

Цзи Тала

Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского
620014, г. Екатеринбург, просп. Ленина, д. 26
Ural Federal Conservatory named after M.P. Mussorgsky
Lenin Avenue, 26, Yekaterinburg 620014 Russia
e-mail: 1186483717@qq.com

Ключевые слова: музыкальный минимализм, ритмический паттерн, темп, Стив Райх, Терри Райли, Филип Гласс, структурная динамика, фазовый сдвиг, аддитивный процесс, восприятие времени.
Key words: musical minimalism, rhythmic pattern, tempo, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass, structural dynamics, phase shift, additive process, perception of time.
Резюме: В данной статье исследуется ключевая роль темпа и ритмических паттернов в формировании структурной динамики и восприятия музыки минимализма. Анализируется, как манипуляции с темпом (его стабильность, постепенное ускорение или замедление) и процессы ритмической модуляции (сдвиг фаз, аддитивный процесс, полиритмия) трансформируют статичные звуков в сложные системы. На примере произведений Стива Райха, Терри Райли и Филипа Гласса показано, что именно темпо-ритмическая организация является первичным драматургическим средством. Делается вывод о том, что минималистическая композиция представляет собой феномен для изучения времени и восприятия.
Abstract: This article explores the key role of tempo and rhythmic patterns in shaping the structural dynamics and perception of minimalist music. It analyzes how manipulations with tempo (such as stability, gradual acceleration, or deceleration) and rhythmic modulation processes (such as phase shifts, additive processes, and polyrhythmia) transform static sounds into complex systems. Through the examples of Steve Reich, Terry Riley, and Philip Glass, the article demonstrates that tempo-rhythmic organization is a primary dramatic tool. It is concluded that the minimalist composition is a phenomenon for the study of time and perception.
[Ji Tala The role of tempo and rhythmic patterns in minimalist composition: how simple volumes lead to complex structural dynamics**]**

Введение.

Музыкальный минимализм второй половины XX века возник как радикальная оппозиция сериализму и алеаторике, с

их предельной усложненностью музыкальной ткани. Провозглашая эстетику «меньше - значит больше», композиторы-минималисты обратились к простоте материала, повторности, статике и длительной протяженности во времени. Однако парадокс минимализма заключается в том, что из внешне простых элементов рождается невероятно сложная музыкальная структура.

Мелодия и гармония в минимализме часто редуцированы до устойчивой модальности, тембр служит лишь носителем паттерна, при этом важную роль играют время и ритм. Именно темп и ритмические паттерны берут на себя функции драматургического развития, нарратива и эмоционального воздействия. Они превращают музыку из объекта в процесс, из статичной конструкции - в динамическую систему, наблюдение за которой меняет состояние сознания слушателя.

Целью данной статьи является комплексный анализ механизмов, с помощью которых темп и ритмические паттерны создают сложную структурную динамику в минималистической композиции. Методология исследования основана на системном музыкально-теоретическом анализе партитур ключевых произведений американского минимализма.

1. Время как материал: специфика темпоральности в минимализме.

Традиционная европейская музыка строится на логике целеустремленного развития, контраста и разрешения. Время в ней линейно направлено к кульминации и финалу. Минимализм предлагает иную модель: время циклично, процессуально и не направлено к какой-либо конечной цели. Оно скорее разворачивается, подобно природному явлению (смена приливов и отливов, движение дюн), позволяя слушателю погрузиться в его течение.

В этой новой темпоральной модели темп перестает быть метрономическим указанием и приобретает качество фундаментального основания всего процесса. Выбор темпа предопределяет, как будет восприниматься ритмический паттерн:

Быстрый темп (как в «Music for 18 Musicians» С. Райха) приводит к слиянию коротких нот в пульсирующую,

энергичную звуковую массу. Паттерн воспринимается целиком как сложный тембро-ритмический комплекс, а его внутренняя структура может быть стерта для слуха.

Медленный темп (как в «A Rainbow in Curved Air» Т. Райли) позволяет слушателю дифференцировать каждую ноту внутри паттерна. Пространство между нотами увеличивается, приобретая почти медитативное качество, а сам повторяющийся цикл становится объектом детального созерцания.

Крайне важна стабильность темпа. Механическая, неуклонная пульсация, часто задаваемая электроникой или перкуссией, создает неизменный фон, на котором малейшие изменения ритмического рисунка или тембра приобретают огромную значимость. Эта стабильность является условием возможности главного драматургического приема минимализма - процесса (Букреев, 2020: 47).

2. Ритмический паттерн: от простого к сложному.

Ритмический паттерн в минимализме - это не просто мотив или рисунок, это элементарная единица музыкальной формы. Проанализировав основные типы работы с паттерном, можно выявить три базовых метода: фазовый сдвиг, аддитивный и субтрактивный процессы, полиритмия и метрическая модуляция (Коробова, 2021: 47).

Фазовый сдвиг - наиболее яркий и новаторский метод, разработанный композитором Стивом Райхом. Его суть заключается в том, что два или более идентичных ритмических паттерна, исполняемые одновременно в одинаковом темпе, постепенно расходятся по фазе друг относительно друга из-за минимального увеличения скорости одного из исполнителей.

Классический пример - пьеса «Piano Phase» (1967). Два пианиста начинают играть одну и ту же двенадцатинотную фигуру в унисон. Затем один из них постепенно чуть-чуть увеличивает темп, пока его паттерн не сместится на одну шестнадцатую вперед относительно другого. Этот процесс повторяется до тех пор, пока паттерны снова не зазвучат в унисон. В ходе этого процесса из двух идентичных источников рождаются постоянно меняющиеся ритмические и мелодические рисунки. Слух воспринимает уже не два отдельных голоса, а единую полиритмическую ткань, где

акценты и паттерны возникают, усиливаются и исчезают. Простейший материал порождает максимально сложную и непредсказуемую для непосредственного восприятия структуру. Это наглядная демонстрация того, как сложность является свойством системы, возникающим из взаимодействия ее простых частей (Нескоромный, 2023: 133).

Аддитивный и субтрактивный процессы заключаются не в смещении паттернов, а в их внутренней трансформации путем добавления или удаления нот. Композитор устанавливает правило, по которому паттерн последовательно усложняется или упрощается. Яркий пример - «Music for Pieces of Wood» С. Райха. Пять исполнителей изначально играют простейший пульсирующий ритм. Затем вступают по очереди другие исполнители, добавляя свои, чуть более сложные паттерны, которые являются ритмическими производными от исходного. Композиция целиком строится на постепенном наслаивании и усложнении ритмической сетки.

Обратный процесс (упрощение) можно наблюдать в творчестве более поздних минималистов. Паттерн, заданный в начале, постепенно «размывается», теряя элементы, пока не остается лишь основной пульс или не наступает тишина. В обоих случаях процесс является строго детерминированным и предсказуемым для композитора, но для слушателя, погруженного в момент звучания, он создает эффект органичного, почти биологического роста или распада.

Хотя минимализм часто ассоциируется с монотонностью, многие композиторы активно используют полиритмию - одновременное сочетание различных ритмических рисунков. Филип Гласс в своих работах (например, в опере «Сатьяграха») часто выстраивает композицию из нескольких независимых паттернов, наложенных друг на друга. Каждый паттерн может иметь свою собственную внутреннюю пульсацию и длину цикла. Их одновременное звучание создает плотную полиритмическую текстуру. Из-за того, что циклы паттернов имеют разную длину, их общие сильные доли постоянно смещаются, создавая ощущение бесконечного движения. Это еще один способ создания сложности из простоты: наложение

нескольких простых циклов рождает глобальную структуру с очень длинным периодом повторения (Тиунов, 2023: 175).

3. Психоакустический аспект: рождение новых звуковых качеств.

Продолжительное повторение ритмических паттернов с незначительными изменениями приводит к возникновению специфических психоакустических эффектов, которые становятся неотъемлемой частью эстетики минимализма. Из таких эффектов можно выделить слуховые иллюзии, трансовое состояние и эффект «ощущения времени».

При длительном вслушивании в паттерн (особенно в условиях фазового сдвига) слух устает и начинает проецировать собственные структуры. Может казаться, что ритм ускоряется или замедляется, хотя темп стабилен. Возникают обертоны, акценты и ритмические фигуры, которых объективно в музыке нет. Музыка начинает существовать не только в объективной реальности, но и в субъективном восприятии слушателя. Монотонный пульс и цикличность воздействуют на психику, способствуя изменению состояния сознания. Это сближает минималистическую музыку с архаичными, ритуальными практиками, где ритм использовался для достижения транса. Мозг, освобожденный от необходимости следить за сложным нарративным развитием, переключается в режим созерцания звука как такового. Минимализм подчеркивает течение времени. Слушатель начинает ощущать его физически, через смену фаз и паттернов. Время становится не абстрактной длительностью, а осязаемым материалом искусства (Кром, 2020: 121).

Заключение.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что темп и ритмические паттерны являются не просто элементами музыкальной ткани в минимализме, а главным инструментом формообразования и драматургии. Минималистическая композиция представляет собой тщательно спроектированную систему, в которой изначально простые, «плоские» ритмические ячейки в процессе развертывания во времени порождают сложнейшую, многомерную структурную динамику.

Механизмы этой трансформации - фазовый сдвиг, аддитивные процессы, полиритмические наложения, которые

работают подобно алгоритмам. Темп выступает в роли масштабного коэффициента, который определяет, будет ли процесс восприниматься как механистичный и энергичный или как медитативный и пространственный.

Таким образом, минимализм, через радикальную редукцию всего, кроме времени и ритма, не обедняет музыку, а, напротив, открывает новые измерения сложности. Он смещает фокус с композиции «нот» на композицию «процессов», с искусства как «объекта» на искусство как «переживание». В этом заключается его фундаментальный вклад в музыку XX и XXI веков: он превращает слушателя из пассивного наблюдателя в активного со-участника, чье восприятие становится завершающим звеном в создании музыкального произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Букреев В.А. 2020. Тенденции развития музыкальной культуры в XX веке. - Вестник культурологии. 3 (94): 43-54.

Коробова А.Г. 2021. Минимализм в контексте музыкального постмодернизма: техника vs эстетика? - Музыка. Искусство, наука, практика. 3 (35): 39-54.

Кром А.Е. 2020. «Слова без музыки»: американская история Филипа Гласса. - Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 5 (70): 110-125.

Нескоромный К.П. 2023. Стилевые особенности музыкальной культуры постмодерна. - Общество: философия, история, культура. 7 (111): 130-134.

Тиунов А.А. 2023. Проблема семантического насыщения в минимализме на примере оперы Филиппа Гласса «Сатьяграха». - Парадигма. 39: 170-179.

Поступила / Received: 08.08.2025
Принята / Accepted: 02.10.2025

Humanity space *International almanac* VOL. 14, No 6, 2025: 480-486

DOI: 10.24412/2226-0773-2025-14-6-480-486
EDN: SHDRAY

Особенности гармонического языка в ноктюрнах Ф. Шопена

Чэнь Синь

Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки
603952, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40
M.I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory
Piskunova str., 40, Nizhny Novgorod 603952 Russia
e-mail: 3199183439@qq.com

Ключевые слова: Шопен, ноктюрн, гармония, романтизм, фортепианный стиль, Джон Филд, польский фольклор, колористическая гармония, фактура.
Key words: Chopin, nocturne, harmony, Romanticism, piano style, John Field, Polish folklore, coloristic harmony, texture.
Резюме: В статье рассматриваются ключевые особенности гармонического языка Фредерика Шопена на примере жанра ноктюрна. Анализируется эволюция гармонического мышления композитора от ранних произведений, испытавших влияние «блестящего» стиля и творчества Джона Фильда, до зрелых драматических полотен. Особое внимание уделяется таким аспектам, как «поющая гармония», колористическая функция фактуры, использование сложных аккордовых структур и модуляций для создания психологической глубины. Также исследуется роль орнаментики и влияние элементов польского национального фольклора на формирование уникального гармонического стиля Шопена в ноктюрнах.
Abstract: The article examines the key features of the harmonic language of Frédéric Chopin through the genre of the nocturne. It analyzes the evolution of the composer's harmonic thinking from his early works, influenced by the "brilliant" style and the music of John Field, to his mature dramatic compositions. Particular attention is given to aspects such as "singing harmony," the coloristic function of texture, the use of complex chord structures, and modulations to create psychological depth. The role of ornamentation and the influence of elements of Polish national folklore on the formation of Chopin's unique harmonic style in his nocturnes are also explored.
[Chen Xin Features of harmonic language in F. Chopin's nocturnes**]**

Введение.

Жанр ноктюрна, ставший одним из символов музыкального романтизма, обязан своим рождением ирландскому композитору и пианисту Джону Филду. Именно он утвердил форму небольшой лирической фортепианной пьесы, предназначенной для передачи тонких душевных состояний и созерцания «поэзии ночи» (Ермакова, 2021: 40). Однако

подлинную вершину и непревзойденную глубину этот жанр обрел в творчестве Фредерика Шопена. Унаследовав от Филда саму идею «пения на фортепиано» и фактурный принцип «мелодия плюс аккомпанемент», Шопен наполнил ноктюрн невиданным доселе драматизмом, психологизмом и гармоническим богатством. Он не просто развил существующую модель, но кардинально переосмыслил ее, превратив изящную салонную пьесу в глубокую лирическую исповедь.

В отличие от ранних образцов жанра, мелодика ноктюрнов Шопена представляет собой уникальный синтез итальянской оперной кантилены *bel canto*, декламационной выразительности и богатейшей орнаментики, которая становится не просто украшением, а неотъемлемой частью гармонической ткани. Как отмечает Е.М. Ермакова, в зрелых ноктюрнах Шопена гармония усложнялась, композитор использовал более свободную форму, а сами пьесы становились все более импровизационными (Ермакова, 2021: 41). Цель данной статьи - проанализировать специфические черты гармонического языка в ноктюрнах Шопена, выявив его основные компоненты: колористические находки, связанные с фактурой, драматургическую функцию гармонии и влияние национального колорита.

От «блестящего» стиля к «поющей гармонии»: Ранние ноктюрны.

Первые ноктюрны Шопена, созданные в варшавский период, несут на себе отпечаток влияния не только Джона Филда, но и популярного в то время «блестящего» стиля, представителями которого были Гуммель, Вебер и Калькбреннер (Ци Цзин, 2022: 22). Это проявляется в виртуозных, богато орнаментированных пассажах и каденциях. Однако уже в этих ранних сочинениях, таких как Ноктюрн ми минор, соч. 72, № 1, проявляется индивидуальность Шопена.

Композитор отходит от простой диатоники, насыщая гармонию тонкими диссонансами, создающими особое тембровое мерцание. Исследователь Ци Цзин обращает внимание на то, как в первом такте упомянутого ноктюрна в аккомпанементе левой руки к арпеджированному ми-

минорному трезвучию вместо ожидаемой ноты «си» композитор использует «до», «добавляя малейший диссонанс, чтобы сделать гармонию более интригующей» (Ци Цзин, 2022: 23). Мелодия, богато украшенная триолями, апподжиатурами и фиоритурами, не просто парит над аккомпанементом, а вступает с ним в сложный диалог. Орнаментика у Шопена перестает быть внешним декором и становится средством гармонической выразительности, расцвечивая основные тоны аккордов. Так формируется то, что И.В. Аширбекова называет «поющей гармонией» - неразрывное единство мелодического, гармонического и фактурного начал.

Синтез фактуры и гармонии: колористические находки.

Одной из главных революционных черт шопеновского стиля является трактовка гармонии не как абстрактной последовательности аккордов, а как звуковой краски, неразрывно связанной с тембром и регистровыми возможностями фортепиано. Фактура у Шопена становится важнейшим гармоническим фактором. Принципы такого «красочного голосоведения» можно найти во всем творчестве композитора, и они же являются ключом к пониманию гармонии ноктюрнов.

Например, жуткая, «потусторонняя» атмосфера финала Сонаты b-moll во многом обязана своей выразительностью уникальной фактуре - «бестелесному» пустому унисону, в котором движутся обе руки, создавая ощущение холодного вихря. Гармоническая основа здесь скрыта, растворена в стремительном движении, и сам колорит рождается из этой необычной фактурной находки.

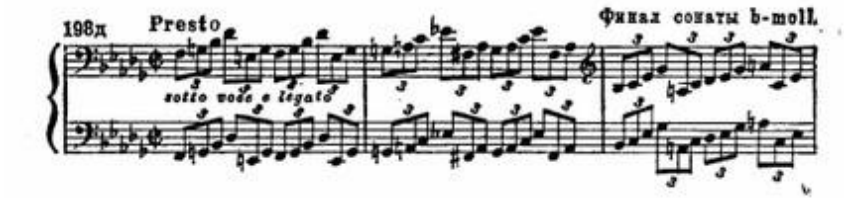


Рисунок 1. Ф. Шопен, Финал Сонаты b-moll, op. 35.

В ноктюрнах и близких им по духу пьесах этот принцип раскрывается в полной мере. Ярчайшим примером является «Колыбельная» (Berceuse), op. 57. На фоне неизменного остинатного баса в левой руке, правая рука создает каскады искрящихся, невесомых фигураций. Гармонический эффект здесь создается не сменой аккордов, а именно фактурным варьированием и игрой тембровых красок, рождающихся из тончайшей педализации.

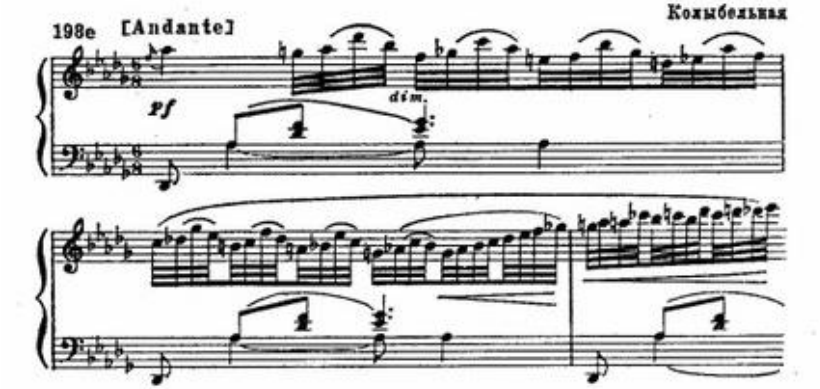


Рисунок 2. Ф. Шопен, «Колыбельная», op. 57, такты 3-4.

Точно так же особое расположение тонов трезвучия в басовой партии Прелюдии d-moll создает ее характерную гулкую и возбужденную динамичность, которая также является примером неразрывной связи гармонии и фактуры. Эти принципы, доведенные до совершенства, и формируют ту самую «воздушность» и «гармоническую зыбкость», о которой говорит Е.М. Ермакова в контексте ноктюрнов (Ермакова, 2021: 41).

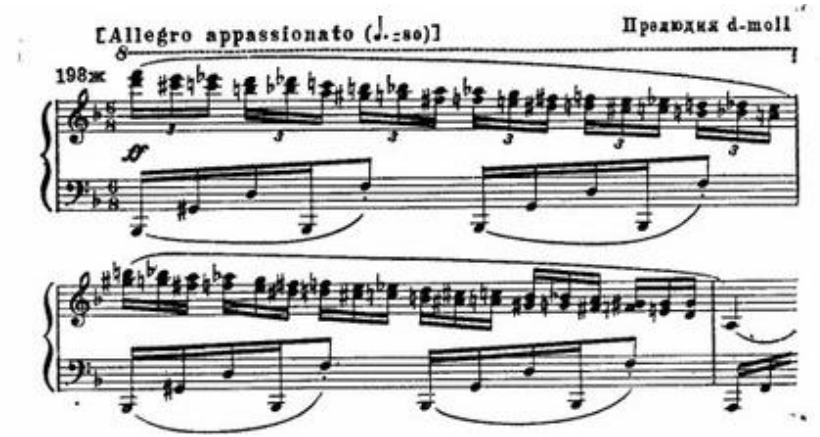


Рисунок 3. Ф. Шопен, Прелюдия d-moll, op. 28 № 24.

Драматургия и усложнение гармонического языка в зрелых ноктюрнах.

В зрелых ноктюрнах гармония становится главным двигателем драматургического развития. Если в ранних произведениях контраст чаще всего создавался между спокойными крайними частями и более оживленной серединой, то в поздних работах он достигает трагедийного масштаба. Ноктюрн до минор, соч. 48, №1, по праву считается одним из самых монументальных и драматичных в наследии композитора.

Его первая часть, как отмечает Ци Цзин, «начинается как марш, предназначенный для исполнения lento» (Ци Цзин, 2022: 23). Она строится на строгих, хоральных аккордах, насыщенных сумрачным колоритом благодаря модуляциям и использованию патетической гармонии неаполитанской II низкой ступени (ре-бемоль мажор). Средний раздел (Poco più lento) представляет собой светлый хоральный эпизод в до мажоре, создающий временное просветление.

Кульминацией развития становится реприза (Doppio movimento, agitato), где начальная тема преображается до неузнаваемости. Она проводится в октавном изложении на фоне бурных, взволнованных триольных фигураций в левой руке. Гармония здесь предельно обостряется, используется плотная,

диссонирующая фактура, частые эллиптические обороты и хроматизмы. Гармония перестает быть лишь фоном или краской, она становится выражением трагического конфликта, отражением душевной бури, что подтверждает тезис о том, что именно ноктюрны «наиболее отражают его эмоциональное состояние» (Ци Цзин, 2022: 24).

Влияние польского фольклора.

Хотя ноктюрн считается жанром универсальной романтической лирики, в гармоническом языке Шопена неизменно присутствует тонкий национальный колорит, связанный с польской народной музыкой. В отличие от мазурок или полонезов, где фольклорные элементы лежат на поверхности, в ноктюрнах это влияние проявляется более опосредованно, но не менее значимо.

Оно сказывается, прежде всего, в использовании ладов народной музыки. В мелодических оборотах и гармонических последовательностях ноктюрнов можно услышать отголоски лидийского лада (с увеличенной четвертой ступенью), фригийского (с низкой второй ступенью) и эолийского лада, которые придают музыке особую меланхоличность и мечтательность, свойственную славянской лирике. И.В. Аширбекова справедливо указывает на важнейшую особенность стиля Шопена - «объединение разных, иногда ярко контрастных начал», в том числе «польской народной мелодики с ее диатоникой и итальянской утонченности с хроматизмами и ладовой переменностью».. Эти ладовые краски, органично вплетенные в классико-романтическую гармоническую систему, обогащают ее и создают неповторимый шопеновский стиль.

Заключение.

Гармонический язык в ноктюрнах Фредерика Шопена представляет собой сложный и многогранный феномен, ставший вершиной романтического фортепианного искусства. Композитор сумел трансформировать созданный Дж. Филдом жанр, превратив его в площадку для смелых гармонических экспериментов.

Ключевыми особенностями его гармонии являются:

1. Неразрывная связь мелодии, гармонии и фактуры, породившая феномен «поющей» и колористической гармонии, где

тембр и регистровка фортепиано играют первостепенную роль.

2. Гармония выступает не просто как средство окраски, но как двигатель музыкального развития, способный передавать сложнейшие психологические состояния - от светлой мечты до трагического отчаяния, отражая душевное состояние самого композитора (Ци Цзин, 2022: 24).

3. Широкое использование хроматизмов, альтерированных аккордов, смелых модуляций и энгармонизма значительно расширило границы тональной системы того времени.

4. Тонкое претворение элементов польских народных ладов придает гармонии Шопена уникальный колорит, отличающий его от западноевропейских современников.

Ноктюрны Шопена стали не просто собранием лирических пьес, а подлинной «энциклопедией» романтической гармонии, оказавшей огромное влияние на последующие поколения композиторов и навсегда определившей образ фортепиано как инструмента, способного выразить всю глубину человеческих чувств.

ЛИТЕРАТУРА

Аширбекова И.В. 2022. Особенности фортепианной музыки фредерика шопена. - Символ науки. 9-2: 42-44.

Ермакова Е.М. 2021. Жанр ноктюрна в истории фортепианной музыки. с. 39-49.- В сб.: Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сборник статей по материалам XVII Международной научнопрактической конференции, 19 февраля 2021 г. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова. 674 с.

Кремлев Ю.А. 1949. Ф. Шопен. Очерк жизни и творчества. Л.-М.: Музгиз. 412 с.

Мильштейн Я.И. 1987. Очерки о Шопене. М.: Музыка. 176 с.

Ци Цзин. 2022. Влияние черт характера Ф. Шопена на музыкальный стиль. - Colloquium-journal. 3 (126): 21-24.

Поступила / Received: 27.08.2025
Принята / Accepted: 02.10.2025

DOI: 10.24412/2226-0773-2025-14-6-487-492
EDN: SIVMPX

Концепция «минимализма» в веб-дизайне: эффективность и эстетика

Чэнь Цзя

Институт графического дизайна, Санкт-Петербургский университет промышленных технологий и дизайна
191186, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Institute of Graphic Design, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
Bolshaya Morskaya str., 18, Saint Petersburg 191186 Russia
e-mail: cwhere@163.com

Ключевые слова: минимализм; веб-дизайн, пользовательский опыт (UX), визуальная иерархия, типографика.
Key words: minimalism, web design, user experience (UX), visual hierarchy, typography.

Резюме: Актуальность темы обусловлена перегруженностью интерфейсов, ростом мобильного трафика и требованиями к скорости и доступности, что делает минимализм одной из ключевых стратегий проектирования цифровых продуктов. В работе теоретически рассматривается минимализм как эстетико-функциональная концепция, выходящая за пределы «простоты ради простоты». Новизна подхода заключается в разграничении минимализма как стиля (визуальные приемы) и как стратегии (управление информационной сложностью и когнитивной нагрузкой), а также в предложении интегральной рамки оценки, объединяющей перцептивную простоту, информационную плотность, когнитивные издержки, производительность и доступность.
Abstract: The topic is timely due to increasingly cluttered interfaces, the dominance of mobile usage, and strict performance and accessibility requirements, which position minimalism as a core strategy in contemporary web design. This theoretical paper frames minimalism not as “simplicity for its own sake” but as an aesthetic-functional concept that manages information complexity and cognitive load. The novelty lies in distinguishing minimalism as a visual style from minimalism as a strategic approach, and in proposing an integrated assessment framework that links perceptual simplicity, information density, cognitive costs, performance, and accessibility.
[Chen Jia The concept of «minimalism» in web design: efficiency and aesthetics**]**

Введение.

Поворот к «малому» в цифровой среде объясняется не модой, а закономерной реакцией проектирования на ограниченность внимания, времени и экранного пространства.

Минимализм в дизайне сайтов - не «бедность формы», а технологически и психологически обоснованная стратегия управления информационной сложностью, которая делает взаимодействие предсказуемым, чтение - без напряжения, а выбор - обозримым.

В этом качестве минимализм прямо сопряжён с требованиями доступности и удобства использования: государственный стандарт Российской Федерации «Интернет-ресурсы и другая информация, представленная в электронно-цифровой форме. Приложения для стационарных и мобильных устройств, иные пользовательские интерфейсы.

Требования доступности для людей с инвалидностью…» фиксирует четыре опорных принципа - «контент должен быть воспринимаемым, управляемым, понятным и надёжным» (введение стандарта) (ГОСТ Р 52872-2019).

Они задают рамку, внутри которой минималистские приёмы (опора на иерархию, отбор контента, рациональная типографика, «воздух» макета, экономная анимация) работают не как стилистика, а как средство удовлетворить базовые условия - чтобы контент вообще мог быть воспринят, им можно было управлять, его можно было понять, а интерфейс вёл себя предсказуемо.

1. Теоретические основания: от эстетики к когнитивной экономии.

Теоретическое ядро минимализма в веб-дизайне - отказ от избыточной знаковости и концентрация на функционально значимых отношениях элементов. В искусствоведческой традиции минимализм тяготеет к «чистоте формы», ритму и пропорции, к ясным, повторяемым структурам; в работах о современном дизайне подчеркивается его «гигиеническая» роль - снижение сенсорного шума и реставрация простой, легко читаемой композиции (Ильина, Портнова, 2024; Ролдугина, 2021).

В интерфейсах это получает прямую когнитивную интерпретацию: чем меньше одновременно предъявляемых стимулов и «параллельных» задач, тем ниже нагрузка на оперативную память и переключение внимания, тем выше вероятность правильного ориентирования и выбора. В терминах теории когнитивной нагрузки (современные русскоязычные

обзоры см.: Горбунова, 2024) минималистская организация экрана снижает «постороннюю» нагрузку - ту часть усилий, которая уходит на распутывание дизайна, а не на решение задачи, ради которой пользователь пришёл).

То есть, это не «упрощение ради упрощения», а перераспределение внимания: интерфейс уходит в фон, действие - на передний план.

С этой позиции минимализм оказывается не стилем, а методом: он управляет количеством визуальных сигналов, их иерархией и расстояниями между ними, выделяет «несущие» элементы (заголовок, основной текст, поле ввода, основную кнопку действия), избавляется от конкурирующих приманок (второстепенные кнопки, шумные плашки, декоративные линии).

Метод опирается на три взаимосвязанных основания.

Во-первых, чёткая и устойчиво повторяемая иерархия - крупный заголовок, заметный подзаголовок, удобочитаемый основной текст, второстепенные подписи, ясные точки взаимодействия - снижает усилия на поиск и интерпретацию, потому что «маршруты внимания» становятся предсказуемыми.

В отечественной методической литературе по удобству использования подчёркнуто: измеримые показатели удобства - время выполнения задачи, количество ошибок, субъективная удовлетворённость - чувствительны к ясности структурирования контента и навигации (Прохорова, 2016). Минимализм как метод «выравнивает» визуальные уровни, чтобы первичное сообщение читалось сразу, а вторичное - только когда оно действительно нужно.

Во-вторых, композиционное «воздух» - разборчивость блоков обеспечивается не обводками и тенью, а достаточными интервалами и полями. Свободное пространство - функциональный инструмент отделения смыслов и управления движением взгляда. Перегруженные плотные макеты приводят к росту времени поиска и числа ошибок, а упорядоченные макеты с ясными интервалами - к повышению успешности выполнения задач (Прохорова, 2016).

Тем самым «пустота» - не украшение, а носитель смысла: она показывает границы, делает ритм, распределяет акценты.

В-третьих, рациональная типографика. Короткая строка,

умеренная кегльная шкала, достаточные межстрочные интервалы и контраст между текстом и фоном - условия, без которых невозможен «понятный» по стандарту контент. Внутри подхода «минимум средств - максимум читаемости» шрифт перестаёт конкурировать за внимание и обслуживает текст; принцип «не больше двух гарнитур и не больше трёх кеглей на экране» - частное выражение того же требования к иерархии и предсказуемости.

Главное следствие: минимализм в веб-дизайне не существует сам по себе; он «встроен» в требования доступности и удобства использования. Указанный государственный стандарт прямо расширяет область действия требований на мобильные приложения и иные пользовательские интерфейсы и связывает цели доступности с проверяемыми критериями (уровни A, AA, AAA) (ГОСТ Р 52872-2019).

2. Практика минимализма: принципы и измеряемая эффективность.

В прикладной плоскости минимализм выражается в наборе проверяемых правил, каждое из которых соотносится с измеримыми показателями работы сайта.

Главная задача страницы должна быть визуально сильнее второстепенных задач: кнопку первичного действия нельзя заглушать вторичными ссылками, иллюстрациями и рекламными блоками (Чуднов, Умаров, 2020). В терминах стандарта это поддерживает управляемость: пользователь понимает, где он и что сейчас можно сделать (ГОСТ Р 52872-2019).

Также, контраст - не только цветовой, но и контраст размеров и плотности - обеспечивает первичный считываемый рельеф страницы: крупные заголовки и маркеры действия выступают «маяками», а пояснения и служебные элементы отступают.

Тем самым достигается «понятность»: смысл и последовательность действий видны без расшифровок (ГОСТ Р 52872-2019). В практических руководствах по удобству использования это связано с сокращением когнитивной нагрузки: уменьшается количество параллельных оценок, которые должен удерживать человек (Прохорова, 2016).

Третье правило - «экономичная навигация». Минимум уровней, минимум пунктов в меню, предсказуемые названия

разделов. Переход к вложенным разделам должен быть не «глубже», чем это оправдано содержанием; общий принцип - сначала давать обзор, затем детали.

Простота поиска и понятная структура связаны с удовлетворённостью и коммерческой результативностью сервиса (Чуднов, Умаров, 2020). Минимализм здесь работает как «слой дисциплины» над архитектурой информации: он запрещает расплываться и разрастается только вслед за содержанием, а не опережая его.

И, четвёртое - «производительность как часть эстетики». Лёгкий интерфейс «на глаз» часто оказывается лёгким и технически: меньше декоративных изображений, лаконичнее шрифтовый набор, экономнее скриптовые эффекты - быстрее загрузка и отзывчивее реакции.

Хотя скорость и отклик зависят от множества факторов, практическая методика аудита удобства использования включает проверку времени отклика и структуры страниц как части комплексной оценки качества (Кирьянов, 2023; Мартынов, Кузнецов, 2017).

«Скорость» - это не отдельно «техническая» фаза работы, а часть эстетического опыта: тяжёлый, «тормозящий» сайт не может считаться минималистским, даже если визуально он «пуст» и строго оформлен.

Заключение.

Минимализм в дизайне сайтов - это продуманный способ управлять вниманием и снижать когнитивные издержки, а не эстетика «пустоты». Его логика проста: оставить столько формы, сколько достаточно для ясного смысла и уверенного действия.

В практике это выражается в повторяемой иерархии, свободном пространстве, рациональной типографике, экономной навигации, внимании к скорости и последовательности, а также - в строгом подчинении требованиям доступности. Теоретическая база подхода двойственна: с одной стороны, эстетика «очищенной» формы как средство собрать внимание; с другой - психологическая и методическая аргументация, показывающая, как снижение ненужной сложности делает взаимодействие понятным и предсказуемым (Мартынов, Кузнецов, 2017).

Главная рекомендация практики проста: минимализм следует применять как стратегию балансировки, а не как модный стиль. Он приносит максимальную пользу там, где интерфейс конкурент за внимание и время пользователя, а цель - быстрое, безошибочное выполнение задач; и он опасен, когда экономия визуальных средств подменяет собой экономию смысла. Приземляя подход на нормативную почву, целесообразно проектировать «от проверяемых критериев» государственного стандарта: «воспринимаемость - управляемость - понятность - надёжность» - это не лозунг, а измеримые требования, в которых и заключается подлинная эффективность минимализма (ГОСТ Р 52872-2019).

ЛИТЕРАТУРА

Горбунова А.Ю. 2024. Теория когнитивной нагрузки: оптимизация обучения с помощью алгоритмов решения задач и последовательности обучения. - Мир психологии. 2: 237-253.

ГОСТ Р 52872-2019. Интернет-ресурсы и другая информация, представленная в электронно-цифровой форме. Приложения для стационарных и мобильных устройств, иные пользовательские интерфейсы. Требования доступности для людей с инвалидностью и других лиц с ограничениями жизнедеятельности [Электронный ресурс]. М.: Стандартинформ, 2019. 37 с. - URL: https://docs.cntd.ru/document/1200167693 [11.08.2025].

Ильина К., Портнова Т.В. 2024. Эстетика минимализма: как простота форм может изменить восприятие пространства. - Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 12-3 (99): 109-115.

Кирьянов Д.А. 2023. Формирование требований к интерфейсу сайтов вузов исходя из стандартов доступности и удобства использования. - Педагогика и просвещение. 1: 69-86.

Мартынов В.В., Кузнецов А.М. 2017. Улучшение эргономических показателей пользовательских интерфейсов веб-приложений. 7 1(14): 118-125.

Прохорова А.М. 2016. Понятие удобства использования сайта: показатели и стандарты проектирования. - Новый университет. Серия: Экономика и право. 9 (67): 87-90.

Ролдугина А.А. 2021. Предпосылки и дальнейшее развитие минимализма. - Вестник науки и творчества. 5 (65): 46-50.

Чуднов А.А., Умаров С.З. 2020. Юзабилити сайтов интернет-аптек. - Медико-фармацевтический журнал «Пульс». 22 (10): 10-14.

Поступила / Received: 23.08.2025
Принята / Accepted: 02.10.2025

DOI: 10.24412/2226-0773-2025-14-6-493-506
EDN: WICZPI

Российские поэтические технологии для развития творческого восприятия студентов-вокалистов из Китая

Юй Тин

Московский государственный институт культуры
141406, Московская обл., г. Химки, ул. Библиотечная, д. 7
Moscow State Institute (University) of Culture
Bibliotechnaya str., 7, Khimki, Moscow Region 141406 Russia
e-mail: yuting876749796@gmail.com

Ключевые слова: творческое восприятие, развитие, студенты-вокалисты, обучающиеся из Китая, Россия, поэтические технологии, вуз, опусы, стихи.
Key words: creative perception, development, vocal students studying from China, Russia, poetic technologies, university, opuses, poems.
Резюме: В статье раскрывается актуальность поиска и применения поэтических технологий, направленных на развитие творческого восприятия обучающихся в вузе вокалистов из Китая. Показывается спектр функциональности творческого восприятия студентов (организационно-мотивационная, когнитивная, эвристическая, культуросообразная и воспитательная составляющие). Обосновывается правомерность и эффективность применения представленной поэтической подборки, куда вошли стихотворения классики и современности (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, И.А. Бунин, О.А. Блок).
Abstract: The article reveals the relevance of searching for and applying poetic technologies aimed at developing creative perception of university-trained vocalists from China. The spectrum of functionality of students' creative perception is shown (organizational-motivational, cognitive, heuristic, culturally appropriate and educational). The legitimacy and effectiveness of using the presented poetic selection, which includes classical and modern poems (A.S. Pushkin, M.Yu. Lermontov, I.A. Bunin, O.A. Blok), is substantiated.
[Yu Ting Russian poetic technologies for developing creative perception of Chinese student singers**]**

Современная музыкально-образовательная система высшей школы Китая в значительной степени тяготеет к России, ее академическим традициям. Такое положение вещей обусловлено не только географическим положением двух сверхдержав, но и авторитетными позициями исполнительского искусства России на международной арене, сближением братских народов, их духовно-культурным единением. Диалог культур как веление времени становится своеобразным

лейтмотивом сотрудничества, наставничества, а также - важным звеном реформирования, модернизации музыкальных вузов КНР. В этом контексте не является исключением подготовка студентов-вокалистов из Китая, которые получают высшее образование с помощью освоения передовых музыкально-педагогических технологий России.

Значимой составляющей в музыкально-образовательном процессе обучающихся-вокалистов является поэтическая стезя, осваиваемых сочинений, которая несет в себе: идейно-смысловое, художественно-выразительное, культурно-сообразное начало.

Осмысление поэтического текста как неотъемлемого слагаемого художественной ткани вокального произведения позволяет глубже понять и почувствовать его образное содержание. На этой основе формирование у студентов логико-конструктивного (интеллектуального) и аффективного (эмоционально-чувственного) начала открывает путь к построению и воплощению оправданной, выверенной на жанрово-стилистическом уровне исполнительской концепции.

Действительно, поэзия как слагаемое вокального творчества при ее изучении, осмыслении, в процессе эмпатии способна вывести обучающихся на новые рубежи исполнительского искусства. Вместе с тем, стоит говорить о педагогической ценности вокально-поэтического начала, освоение которого позволяет не только по-новому формировать музыкальное, эстетическое сознание обучающихся, опыт творческого восприятия, но и их творческое отношение к обучению, развивать умение отличать чистую репродукцию от творчества. «Неумение выделить репродуктивное и продуктивное предопределяет невозможность выработки и применения целесообразных педагогических технологий, необходимых для профессионального становления музыканта» (Блок, 2015: 231).

В свою очередь, поверхностное отношение к поэтическому тексту, его формальное восприятие ставят барьер на пути к поиску смысла и смыслов, заложенных композитором. Выпадение поэтического начала из многослойного художественного комплекса вокального произведения

обуславливает частичное (неполное) его воплощение, неточности, а иногда искажение, вычурность содержания, заложенных сюжетно-ролевых, драматургических линий. Слоги-звуки в художественно-образной оболочке подобно атомо-малекулярному составу вещества определяют ход мыслей, развитие чувств, движение музыкальной материи в целом. Вырвать что-то из данного контекста - значит не только нарушить целостность восприятия, осмысления, воплощения вокального сочинения, что само по себе недопустимо. Подобное действие запускает разрушительный процесс на уровне мотивационно-организационном, когнитивном, воспитательном, культурно-образовательном.

Знание русского языка как носителя культуры России, изучение ее поэтического наследия (классика + современность) открывают новые возможности для освоения вокального репертуара таких маститых композиторов, как: М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский, А.Г. Рубинштейн, М.А. Балакирев, А.М. Бородин, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, С.В. Рахманинов, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, А.Г. Шнитке, а также А.А. Алябьев, А.Е. Варламов, А.Н. Верстовский, А.Л. Гурилев, Г.Ф. Пономаренко, Г.В. Свиридов и многих других.

Действительно, поэзия России - настоящий «Клондайк» для студентов-вокалистов из Китая. Она знакомит обучающихся певцов с историко-культурными традициями, рисует черты русского характера, фиксирует непреходящие ценности русской души, выявляет противоречивость мыслей и чувств, страданий и мечтаний. Олицетворяет образы людей и природы, социальных потрясений и внутренних личностных переживаний. В ней сливаются воедино объективное и субъективное, внутреннее и внешнее, интеллетуальное и психо-эмоциональное, традиционное и революционное, глубоко-личностное и социально-обобщенное. Русская поэзия, с одной стороны является своеобразной энциклопедией жизни, с другой - определяет суть жизни, ее смыслы, чаяния, беды, разочарование, значимость и цену победы, счастья, место подвигу и многое другое.

Поэтому поэзия достойна отдельного внимания,

пристального изучения. Ее многогранное освоение позволяет создать широкую мотивационно-организационную базу, которая открывает не только перспективы интеллектуально-эмоционального, но и вокально-исполнительского роста. В подобных психолого-педагогических условиях творческая стезя может стать своеобразным лейтмотивом в контексте моделирования, детализировано-целостного разбора и воплощения исполнительских концепций вокальных сочинений.

Такая мотивационная волна способна перманентно «подогревать» профессиональный интерес вокалистов, обучающихся в вузе. Его познавательный характер, активность проявления, устойчивость, систематичность, последовательность, а также скрупулезность, глубина, эвристичность - важные свойства, обрекающие студентов на успех, получение положительных эмоций, перспектив развития творческого восприятия. При этом творческое восприятие вокального репертуара может стать тем стержнем, вокруг которого будет формироваться и реализовываться целостный художественно-исполнительский потенциал певца.

Комплексность, когнитивную и воспитательную основу творческого восприятия музыкантов-исполнителей справедливо выделяла Т.Г. Мариупольская: «Художественное восприятие, так же как художественное творчество вообще, комплексно по своей природе» (Мариупольская, 2022: 83). Данная мысль, действительно, глубокая, которую озвучивал еще А. Швейцер: «Во всяком подлинном художественном восприятии принимают участие все чувства и представления, на которые человек способен. Этот процесс многосторонен, хотя только в очень редких случаях воспринимающий догадывается, как разнообразны элементы, составляющие его фантазию, и сколько обертонов звучит, присоединяясь к основному тону, на который в данный момент обращено всё внимание» (Швейцер, 1965: 328). В свою очередь, О.А. Блок отмечал: «Восприятие обусловливает воображение, слухо-двигательные представления и напрямую зависит от них. Не последнюю роль играют музыкальные впечатления, опыт (слушательский, исполнительский), которые во многом определяют качество восприятия, его продуктивный или репродуктивный характер.

Эмпатия, музыкальная отзывчивость - тоже своеобразные продукты музыкального восприятия, процессы, непосредственно влияющие на формирование и целостное развитие феномена (Блок, 2022: 143). В связи с этим он высказывал мысль о том, что наиболее продуктивными в музыкальном исполнительстве являются мысленно-чувственное восприятие, воображение (Блок, 2002: 61).

Следует говорить не только о важности поэтического текста, в знании и понимании которого студенты вокалисты обретают свое новое рождение. Важно подчеркнуть благотворное воздействие оного на собственно музыку, которая начинает дышать свежестью, «обретает» неизвестные до этого «ароматы», фантастическую палитру красок, неповторимость эмоционально-чувственной подачи и т.п. То есть, через поэтические сочинения обучающиеся-вокалисты учились сопереживать и понимать, чувствовать движение мысли и находить смыслы, ощущать себя полноценным исполнителем, артистом (художественное чтение в классе и на сцене). А главное - через поэзию России студенты-вокалисты из Китая стали постепенно расшифровывать соответствующий культурный код, изучая жанрово-стилистическую основу, художественные традиции, раскрывающие суть языкового тезауруса.

На базе Московского государственного института культуры, факультета музыкального искусства, кафедры академического пения (РФ) и Яньчэнского педагогического университета, факультета музыкального исполнительства, кафедры академического вокала (КНР) были апробированы поэтические технологии, позволяющие поднять на новый уровень общекультурную и специальную исполнительскую составляющие, формировать художественно-творческий потенциал и интеллектуально-аффективное начало студентов, включая творческое восприятие.

Нашли применение поэтические подборки, которые аккумулировали в себе русскую классику и современность. Стихотворения были скомпонованы таким образом, чтобы ставить студентов-вокалистов перед выбором в определении трактовки содержания, выявлении основного эмоционально-

чувственного состояния, художественно-выразительных средств, специфики сюжетно-ролевого, драматургического развития. Обучающимся предлагалось дать собственное название поэтическим опусам. При этом всякая программность, имеющаяся в поэтических опусах (ремарки автора, название стихотворения, посвящение, иллюстрирование) на время опускалась. Все отдавалось на откуп творческому восприятию певцов. Так, изучаемые поэтические комплексы становились своеобразными творческими заданиями, которые несли в себе организационно-мотивационную, когнитивную, эвристическую, культуросообразную и воспитательную функциональность.

После получения поэтических заданий студенты-вокалисты должны были отразить свое творческое восприятие, подготовив сообщение, которое раскрывает заложенную идею, форму и содержание, сюжетно-ролевую линию, характер выразительных средств, специфику стиля.

Подобные сообщения заслушивались экспертной комиссией, работающей в два захода, осуществляя диагностику творческого восприятия обучающихся-вокалистов на уровне первого и второго замеров через полугодие. Таким образом, определялась степень динамики развития творческого восприятия студентов.

Для того, чтобы погрузить реципиентов в область художественно-исполнительской деятельности, им предлагалось подготовиться к публичному художественному чтению стихотворений. При этом они должны были обратить пристальное внимание на распределение дыхания, построение фраз, акцентуацию, артикулирование, интонационную выразительность, темпо-ритмическую и метроритмическую четкость. То есть, перед ними ставились исполнительские задачи, характерные для вокально-творческого процесса.

Последующая работа проводилась в подобном ключе уже с вербальными текстами, относящимися непосредственно к вокальным сочинениям (ариям, романсам, песням) и др. Приведем пример поэтической подборки, которая состояла из стихотворений А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, а также И.А. Бунина и О.А. Блока. Каждый опус получил свое название, данное студентами, что зафиксировано в скобках. Материал был

подобран так, что сосредотачивал в себе различные внутренние состояния человека (от уныния, смятения, до вдохновения, оптимизма, воодушевления). В него вошли картины природы, сельской и светской жизни, опусы раскрывающие суть русского характера, русской души. Стихотворения несли в себе тематику, связанную с вокальной и инструментальной музыкой, что позволяло студентам приблизить себя к вокальному творчеству, как бы слыша внутренним слухом аккомпанемент и собственный голос.

М.Ю. Лермонтов

(Уныние)

Никто моим словам не внемлет… я один.
День гаснет… красными рисуясь полосами,
На запад уклонились тучи, и камин
Трещит передо мной. - Я полон весь мечтами
О будущем… и дни мои толпой
Однообразною проходят предо мной,
И тщетно я ищу смущенными очами
Меж них хоть день один, отмеченный судьбой!

(Плач)

Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя;

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне.

(Воодушевление**)**

Ребенка милого рожденье
Приветствует мой запоздалый стих.
Да будет с ним благословенье
Всех ангелов небесных и земных!...

(Взгляд вперед)

О полно ударять рукой
По струнам арфы золотой.

Юй Тин / Yu Ting

Смотри, как сердце воли просит,
Слеза катится из очей;
Мне каждый звук опять приносит
Печали пролетевших дней.

Нет, лучше с трепетом любви
Свой взор на мне останови,
Чтоб роковое вспоминанье
Я в настоящем утопил
И все свое существованье
В единый миг переселил.

(Очарование**)**
Она поет - и звуки тают,
Как поцелуи на устах,
Глядит - и небеса играют
В ее божественных глазах;
Идет ли - все ее движенья,
Иль молвит слово - все черты
Так полны чувства, выраженья,
Так полны дивной простоты.

(Откровение**)**
Слышу ли голос твой
Звонкий и ласковый
Как птичка в клетке
Сердце запрыгает;

Встречу ль глаза твои
Лазурно-глубокие,
Душа им навстречу
Из груди просится,

И как-то весело,
И хочется плакать,
И так на шею бы
Тебе я кинулся.

(Порыв)
Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,

Юй Тин / Yu Ting

Черноглазую девицу,
Черногривого коня!
Я красавицу младую
Прежде сладко поцелую.
На коня потом вскочу,
В степь, как ветер, улечу…

Пушкин А.С.

(Опустошенность)
Я пережил свои желанья,
Я разлюбил свои мечты;
Остались мне одни страданья,
Плоды сердечной пустоты.
Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венец;
Живу печальный, одинокий,
И жду: придет ли мой конец?

Так, поздним хладом пораженный,
Как бури слышен зимний свист,
Один на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист.

(Свобода)
В чужбине свято наблюдаю
Родной обычай старины:
На волю птичку выпускаю
При светлом празднике весны.

Я стал доступен утешенью;
За что на бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

И.А. Бунин
(Тихая грусть)
Седое небо надо мной
И лес раскрытый, обнаженный
Внизу, вдоль просеки лесной,

И.А. Бунин
(Сумрачность души)
Норд-остом жгут пылающие зори.
Острей горит Вечерняя звезда.
Зеленое взволнованное море

Чернеет грязь в листве
лимонной.
Вверху идет холодный шум,
Внизу молчанье, увяданья…
Вся молодость моя – скитанья
Да радость одиноких дум!

И.А. Бунин
(Жажда жизни)

Затрепетали звезды в небе,
И от зари, из-за аллей,
Повеял чистый, легкий ветер
Весенней свежестью полей.

К закату, точно окрыленный,
Спешу за ним, и жадно грудь
Его вечерней ласки ищет
И счастья в жизни потонуть.

Не верю, что умру, устану,
Что навсегда в земле усну, -
Нет, - упоенный счастьем жизни,
Я лишь до солнца отдохну!

И.А. Бунин
(Встреча рассвета)

Высоко поднялся и белеет
Полумесяц в бледных небесах.
Сумрак ночи прячется в лесах.
Из долин зеленых утром веет.

Веет юной радостью с полей.
Льется, как серебряное пенье,
Звон костела, славя воскресенье…
Разгорайся, новый день, светлей!

Выйди в небо, солнце, без ненастья,
Возродися в блеске и тепле,
Возвести опять по всей земле,
Что вся жизнь - день радости и
счастья!

Еще огромней, чем всегда.
Закат в огне, звезда дрожит алмазом,
Нет, рыбаки воротятся не все!
Ледяно-белым страшным глазом
Маяк сверкает на косе.

И.А. Бунин
(Радость утра)

На окне, серебряном от инея,
За ночь хризантемы расцвели.
В верхних стеклах - небо ярко-
синее
И застреха в снеговой пыли.

Всходит солнце, бодрое от холода,
Золотится отблеском окно.
Утро тихо, радостно и молодо.
Белым снегом все запушено.

И все утро яркие и чистые
Буду видеть краски в вышине,
И до полдня будут серебристые
Хризантемы на моем окне.

О.А. Блок
(Радость)

Сегодня день Христова
воскресенья,
Сегодня день рожденья у меня.
И чувства вызывают
вдохновенье,
Моя душа горит, полна огня.

И мысли вновь парят в сини
небесной
Сады вобрали запах райских
пущ.
Какое чудо - этот день
воскресный!
Проник в глубины сердца,
вездесущ!

И счастье учащает пульс сердечный,
И молодость опять вошла в меня.
О, был бы этот праздник бесконечным,
Который дарит радость, солнце дня! (Блок, 2001: 38)

О.А. Блок
(Взволнованность)

Как осилить эту кутерьму?
И не знаю, в толк я не возьму,
Почему в душе моей живет
Мыслей, чувств такой водоворот?

Он бурлит во мне уже давно
Видно в этой жизни суждено
Мне пройти то множество преград,
От которых я не жду наград.

Как осилить эту кутерьму?
И не знаю, в толк я не возьму,
Почему в душе сей не живет
Мыслей, чувства трепетный полет? (Блок, 2001: 43)

О.А. Блок
(Смысл жизни)

Интерес - он, как вестник весенний,
Всюду, всюду по жизни со мной,
И мой дух поднимает осенний,
Погружая меня в рай земной.

Я молю: бога ради, продлите
Радость бурной весны, утро рос.
Жить нельзя без тепла, счастья нити,
Без любви, без желаний и грез (Блок, 2001: 42).

О.А. Блок
(Озарение)

Пришла в сознание мечта
Как быстролетная жар-птица.
Глаза нашли любви цвета,
Как будто все мне это снится.

И от восторга сам не свой
Я восклицаю все: «Свершилось!
Нашел, нашел!», и мой покой
Исчез, все будто обновилось.

В меня вселился дух с небес,
Идея разум осенила.
И я взлетел, как вновь воскрес,

О.А. Блок
(Картина весны)

Розовый ручей - гладь среди снегов,
Он бежит скорей, точит кромку льдов.
Свежих мыслей суть нас приободрит,
Больше не вернуть зимний колорит.

В образе таком прелесть талых вод,
Солнце перед сном красным светом льет.

Меня «толкает» чья-та сила.

Как благодарен я судьбе,
Что озаренье наступило!
Недавно был я весь в себе,
И думал - ждет меня могила
(Блок, 2001: 49).

Белый снег кругом дышит уж весной,
И оставил дом зимних стуж покой.

Песни быстрых струй - дружный, стройный хор,
Радуйся, ликуй праздничный мажор!
Хоть и солнце дня катит на закат,
Бодрость влил в меня сей душевный лад.

Не уснет вода, все стремится вдаль.
Словно в никуда схлынет прочь печаль.
Радость или грусть…, что всего важней?
Вновь приходит пусть счастье вешних дней (Блок, 2001: 51-52).

Подобная художественно-педагогическая работа с обучающимися в вузе вокалистами позволила расширить спектр их эстетических и профессионально-исполнительских интересов, укрепить мотивационно-организационную базу. Активизация творческого восприятия была налицо. Студенты стали более скрупулезно относиться к построению фраз, предложений и соответственно - к выбору дыхания. Под пристальный контроль попали сложные для произношения звуки, дикция, артикуляция в целом. Производимые студентами интонационные решения были осмысленными и обусловили выразительность чтения. Творческое восприятие художественных образов стало детализированным и, в то же время - целостным. Данные вокалистами названия стихотворений иногда полностью совпадали с авторскими и, вместе с тем, отражали точное попадание в суть содержания, передаваемого внутреннего состояния.

Таким образом, студенты начали по-новому, более глубоко, осмысленно и чувственно относиться к вербальным

текстам, что проецировалось и на работу с нотными (тоновыми) текстами. В результате процесс освоения музыкальных произведений, партий-ролей стал более полным на интеллектуальном (логико-конструктивном, смыслообразующем) и аффективном (эмоционально-чувственном) уровне. Интонационные решения стали художественно-оправданными, выверенными в жанрово-стилистическом контексте.

На основе изложенного выше материала целесообразно сделать следующие выводы:

1. Поиск и применение Российских поэтических технологий в классе вокала вузов относительно студентов из Китая остается быть актуальной проблемой, требующей своего разрешения.
2. Российские поэтические технологии способны вывести на новый более продуктивный уровень процесс развития творческого восприятия обучающихся в вузе вокалистов из Китая.
3. Спектр функциональности творческого восприятия студентов из Китая на базе применения российских поэтических технологий становится: организационно-мотивационным, когнитивным, эвристичным, культуросообразным и воспитательным.
4. Является правомерным использование в художественно-педагогическом процессе вокальных классов вузов представленной поэтической подборки, куда вошли стихотворения классики и современности (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, И.А. Бунин, О.А. Блок).
5. Поиск перспектив развития творческого восприятия вокалистов из Китая, обучающихся в вузе, может быть сосредоточен в области освоения многогранной поэзии России (классики и современности), подключения ресурсов сознания и бессознательного.

ЛИТЕРАТУРА

Блок О.А. 2001. О самом близком и родном: Стихи, песни, романсы. МГУКИ. 160 с.

Блок О.А. 2002. Развитие духовно-творческого потенциала учащихся-музыкантов: Монография. М.: МГУКИ. 226 с.

Блок О.А. 2003. Словам любви музыка отвечает: Поэтический сборник. - М.: ВИНИТИ. 128 с.

Блок О.А. 2015. Музыкальное творчество как объект теоретического анализа. - Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 6 (68): 230-238.

Блок О.А. 2022. Развитие творческого восприятия обучающихся музыкантов в классах инструменталистов. - Мир науки, культуры, образования. 1 (92): 142-144.

Мариупольская Т.Г. 2022. Художественное восприятие произведений искусств: взгляды Альберта Швейцера. В сб.: Совершенствование профессиональной подготовки педагога-музыканта: теория и практика: материалы всероссийской научно-практической конференции, Москва, 29 марта 2022 года. М.: Московский педагогический государственный университет, 2022. С. 82-85.

Швейцер А. 1965. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка. 725 с.

Поступила / Received: 20.07.2025
Принята / Accepted: 02.10.2025

DOI: 10.24412/2226-0773-2025-14-6-507-511
EDN: WYBJQB

Комментарий педанта и выноска полемиста. Ценностное различение понятий справочного аппарата в критике В.Г. Белинского

И.Д. Дейкун

Российский государственный гуманитарный университет
125047, г. Москва, Миусская площадь, д. 6, стр. 5
Russian State University for the Humanities
Miusskaya sq. 6, Moscow 125047 Russia
e-mail: iliariy@mail.ru

Ключевые слова: литературная критика, русская литература XIX века, комментарий, примечание, выноска, научно-справочный аппарат.
Key words: literary criticism, 19th century, Russian literature, commentary, footnote, textual apparatus.
Резюме: В работе проведен анализ критического дискурса В.Г. Белинского и модификации в нем понятий комментария и выноски. В контексте специализации литературной критики В.Г. Белинским проводится дисквалификация авторского комментария посредством нарочитого акцентирования в нем фактографического компонента. С другой стороны, форма примечания меняет свой функционал, становясь местом полемики, реплики, общения с читателем, что отражается в употреблении критиком специального понятия выноски.
Abstract: This study analyzes the critical discourse of V.G. Belinsky, focusing on the modification of the concepts of commentary and footnote within it. In the context of the 1830s and 1840s literary criticism coming into force, Belinsky disqualifies authorial commentary as a practice, and designates the genre of commentary as a predominately factual investigation, contrasting it to the aesthetic criticism. In a similar way, in a critic's discourse the notion of the footnote undergoes a transformation. Belinsky highlights the footnote is rather a prerogative space for polemic, retort, and engagement with the reader, than a hermeneutic tool.
[Deikun I.D. The Pedant's Commentary and the Polemicist's Footnote: The Value-Based Differentiation of Notions of Textual Apparatus in V.G. Belinsky's Criticism**]**

Литературно-критическая мысль В.Г. Белинского чрезвычайно влиятельна. Он положил начало пушкинскому мифу (Лотман, 1992: 207), повлиял на педагогическую практику школьных учителей XIX и XX веков (Кулакова, Ряполова, 2024: 1), ввел в широкий обиход ряд категорий, таких как «народность» (Святославский, Нган, 2024: 169-170), «типическое». Его деятельность совпала с процессом

специализации литературного труда, с появлением профессиональной критики (Созина, 2006: 90), когда культура салона, кружка, покровительства (Тодд, 1996: 60-62), длящаяся примерно до середины 30-х годов, сменялась культурой журнала, редакции и гонорара 40-х годов. При этом исследователями осталась до сих пор не замеченной одна побочная, но очень влиятельная линия критики В.Г. Белинского, а именно последовательное, на протяжении всего творчества, ценностное разграничение им разных форм пояснений, окружающих текст, в частности комментария и «выноски».

Если комментарием обозначается практика традиционная, еще в «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера определенная как «пояснение непонятных мест автора» (Encyclopédie, 1953: 690), то «выноска» очевидно связана с развитием журнальной деятельности и благодаря своим типографическим коннотациям, ставит акцент не на пояснении как таковом, а на месте некоторого фрагмента речи в издании. Так, например, в «Словаре древней и новой поэзии» Н.Ф. Остолопова примечание и выноска употребляются вместе для различия истолковательного содержания и формы, в которой эти толкования приведены в книге. Так в третьей части «Словаря» он говорит о поэте Петре Плаценциусе, который в своем произведении «Сражение свиней» (1530) «все слова, даже выноски и примечания» начинал с одной буквы (Остолопов, 1821: 272). Но в критике В.Г. Белинского классическое понятие комментария подвергается ценностной модификации, а в новом понятии «выноски» акцентируется именно полемический контекст.

Прежде всего надо сказать, что мысль о комментарии у В.Г. Белинского вписана в стратегию специализации литературы, выделения в ней привилегированной роли эксперта-эстетика. Для этого ему требуется разоблачить авторский комментарий, господствовавший в предыдущую эпоху. Он совершает это посредством двух действий. Во-первых, выдвигает тезис, что для истинной поэзии комментарий не нужен: «в чем есть чувство, поэзия, талант, то не может повредить себе странностью или новостью формы: его все тотчас поймут без комментарий» (Белинский, 1953а: 230).

Это сказано в тексте разгромной статьи, посвященной А. Коптеву, поэту, снабдившему свои произведения авторским комментарием, «как-то всегда делается при издании творений гениальных поэтов, ибо без комментарий они не совсем понятны», - иронизирует В.Г. Белинский (1953а: 251). Ирония здесь состоит в том, что критик нарочито говорит о традиционном комментарии к изданию античных авторов, который действительно был необходим для понимания грамматических, поэтических, исторических и других особенностей произведения, хотя Коптев прибегает не к нему, а к прекрасно знакомому В.Г. Белинскому авторскому комментарию. Во-вторых, В.Г. Белинский дисквалифицирует авторский комментарий содержательно, говоря о его внутренней поэтичности. Для этого он избирает романтическую прозу, для которой характерно проявление авторского самосознания: «После всякого романа г. Вельтман прилагает несколько страниц ученых примечаний, и только одна ученая их форма мешает вам принять их за прелестные поэтические грезы: так много в них поэзии…» (Белинский, 1953а: 209).

Таким образом, невозможность авторского комментария аргументируется риторически, через подчеркивание сугубо ученого и антикварного характера комментирования. В дальнейшем В.Г. Белинский будет придерживаться этой линии. Возьмем в качестве примера следующий момент, тем более характерный, что он «запечатывается» в типический образ антиквария и педанта: «В Риме же вы непременно сделаетесь антикварием и особенно комментатором… Понять Данта, как поэта, - будет для вас посторонним делом: […] вы возвратитесь домой.. с огромным запасом пустых комментариев, но без живой души и здравого смыслу, сделаетесь страшным педантом, заклятым врагом животворной идеи» (Белинский, 1955а: 59). Мы видим комплекс коннотаций, которые выстраивает критик: комментарий - ученый труд - сухой труд - сбор антиквариата - педантство.

Обратимся теперь к понятию «выноска». Оно в критике В.Г. Белинского пейоративного значения не приобрело, но тем не менее было существенно модифицировано связью с журнальной полемикой. Выноска в его трудах не обозначает

пояснения, и не может быть идентифицировано как исторический синоним понятия примечание. Оно ближе современному понятию комментария под постом в социальной сети, с тем отличием, что выноска более регламентирована. Приведем показательный пример, когда, говоря о неудачном историческом сочинении, критик упоминает как характерный элемент анализируемого труда полемические выноски: «бездарная и, часто, безграмотная парафразировка великого труда Карамзина, нещадно разруганного, при сей верной оказии, в выносках, занимающих половину страницы…» (Белинский, 1953б: 24). Речь идет о примечаниях, по объему напоминающих традиционный комментарий, но так как они не толкуют «Историю» Н.М. Карамзина, а полемизируют с ней, они называются выносками. В другой статье выноской называется обширное полемическое выступление Ф. Булгарина: «При сем г. Булгарин предъявляет в выноске следующее: Литературные мои противники могут обвинить меня в тщеславии» и т.д. (Белинский, 1955а: 375). Функция выноски, как видим, разнится от полемики и замечания до публичного снятия ответственности. Ее в дискурсе В.Г. Белинского выделяет в отдельное понятие то, что она не ассоциируется с пояснением конкретного места, то есть с собственно примечанием. Об этом говорит следующее место, посвященное авторским комментариям при сатирах А.Д. Кантемира: «Они снабжены многочисленными подробными примечаниям в выносках» (Белинский, 1955б: 632).

Комментарий, и выноска в дискурсе В.Г. Белинского подчас заменяются понятием «примечание», видно, что разделение этих форм текстуальной периферии проводится критиком не системно. Однако, на наш взгляд, это не отменяет того факта, что в его дискурсе они приобрели иные дефиниции. Комментарий стал ассоциироваться с дотошным ученым трудом справочного-фактографического характера, а выноска - с полемикой, репликой, общением с публикой, хотя чисто типографически они не различаются. В критике В.Г. Белинского, таким образом, проглядывается отдельный специфический период в истории этих понятий, характеризующий их бытование в XIX веке.

ЛИТЕРАТУРА

Белинский В.Г. 1953а. Полное собрание сочинений. Т. I. М.: издательство академии наук СССР. 562 с.

Белинский В.Г. 1953б. Полное собрание сочинений. Т. IV. М.: издательство академии наук СССР. 669 с.

Белинский В.Г. 1955а. Полное собрание сочинений. Т. VI. М.: издательство академии наук СССР. 793 с.

Белинский В.Г. 1955б. Полное собрание сочинений. Т. VIII. М.: издательство академии наук СССР. 719 с.

Кулакова И.И., Ряполова М.А. 2024. В.Г. Белинский и его влияние на русскую литературу и общественность. - Russian Linguistic Bulletin. 8 (56): 1-5.

Лотман Ю.М. 1992. О содержании и структуре понятия «художественная литература» С. 203-216. - В кн.: Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра. 479 с.

Остолопов Н.Ф. 1821. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 3. В Санктпетербурге, в типографии Императорской Российской академии. 500 с.

Святославский А.В., Нган Т.Т.Н. 2024. Категория народности как предмет осмысления в истории русской критики XIX века. - Два века. 2: 164-183.

Созина Е.К. 2006. Эволюция русского реализма XIX в.: семиотика и поэтика. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 124 с.

Тодд У.М. 1996. Литература и общество в эпоху пушкина. СПб.: «Академический проект». 299 с.

Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: en 17 t. T. 3: Ch-Cons. Paris: Chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1953.

Поступила / Received: 18.07.2025
Принята / Accepted: 02.10.2025

DOI: 10.24412/2226-0773-2025-14-6-512-517
EDN: CWRJEK

Трансформация мотива «бездны» в рассказе Георгия Демидова «Амок»

Д.В. Поль, А.М. Федулова

[1,2]Московский педагогический государственный университет
119435, г. Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1
Moscow Pedagogical State University
Malaya Pirogovskaya str., 1, build. 1, Moscow 119435 Russia
[1]e-mail: pol-d-v@yandex.ru
[2]e-mail: borikking@gmail.com

Ключевые слова: русская литература XX века, рассказ «Бездна» Л. Андреева, творчество Г. Демидова.
Key words: 20th-century Russian literature, “The Abyss” by L. Andreyev, the works of Georgy Demidov.
Резюме: В статье на примере рассказов «Бездна» Л.Н. Андреева и «Амок» Г.Г. Демидова рассматривается трансформация мотивов русской классики в прозе Георгия Демидова. Рассказы Демидова - художественный эксперимент, демонстрирующий смену культурно-исторических парадигм, произошедшую за примерно полвека российской жизни: от предчувствия катастрофы к жизни внутри нее.
Abstract: The article explores the transformation of motifs from Russian classics in Georgy Demidov's prose, using his story “Amok” and Leonid Andreev's “The Abyss” as examples. Demidov’s stories represent a literary experiment that demonstrates the shift in cultural and historical paradigms which occurred over approximately half a century of Russian life: from a premonition of catastrophe to life within it.
[Pole D.V.[1], Fedulova A.M.[2] The Transformation of the motif of the “abyss” in Georgy Demidov's Story “Amok”**]**

Проза Г. Г. Демидова (1908-1987) - уникальное явление в русской литературе второй половины XX века. Обращаясь к собственному лагерному опыту, писатель предлагает читателю тексты, отличные от произведений его знаменитых современников. Благодаря сохранившейся переписке писателя с В. Т. Шаламовым (Переписка В.Т. Шаламова с Г.Г. Демидовым) мы видим, что творчество для Г. Г. Демидова - «писательский зуд» (как выразился в одном из писем автор), который не является ещё одной попыткой задокументировать лагерный опыт. В отличие от В.Т. Шаламова, для которого

художественность применительно к лагерной жизни - это лишняя «беллетризация, литературность», которую надо отсечь, для Г. Г. Демидова писательство - это акт искусства. Поэтому рассказы Г. Г. Демидова - это своеобразное художественное переосмысление лагерного опыта.

Даже нечеловеческие условия в лагерях Севвостлага (колымские лагеря) не заставили Демидова согласиться с Шаламовым, считавшим лагерный опыт исключительно отрицательным. Демидову ближе позиция дореволюционной интеллигенции, когда-то емко визуализированной в гениальной картине «Всюду жизнь» Н. А. Ярошенко. Ничуть не смягчая в угоду тем или иным веяниям времени свои оценки жизни за колючей проволокой, Георгий Георгиевич стремился видеть человеческое даже в том, что представало как звериное. Так, например, в рассказе «Дуэт» великое искусство оперы пробуждает человеческое даже в профессиональных уголовниках, а Повесь-чайник из «Начальника» в очередной раз подтверждает правоту Гоголя о призрачности и суетности всего мирского.

Подходя к писательству как к творческому акту, Г. Г. Демидов подмечает, как сама жизнь преподносит ему сюжеты, соотносимые с выдающимися творениями русских писателей XIX-XX вв. Таким образом, мир русской классики для писателя сохраняет свою актуальность и в тюрьме, и на пересылках, и даже в условиях Колымы. Вот только действительность, реалии советских лагерей, преподносит свои сюрпризы, по-своему преломляя сюжеты и героев классической литературы.

Демидов предлагает свое прочтение вечных тем (добро и зло, правдоискательство и пр.) в ситуации сверхнапряжения, когда проверяется предел человеческой прочности. Именно поэтому одним из «классических» мотивов, который разрабатывает писатель, можно назвать мотив «бездны», падения. Это один из ключевых мотивов русской литературы рубежа XIX-XX веков, достигший своей кульминации в рассказе Л. Н. Андреева «Бездна» (1902).

Рассказ Л. Андреева, неоднозначно встреченный современниками (достаточно вспомнить резкий отзыв

Л. Н. Толстого), можно назвать одним из самых ярких примеров русского модернизма. Идиллическое начало, описывающее прогулку студента-технолога Немовецкого и гимназистки Зиночки, напоминает пастораль. Однако потеря пути, наступление сумерек, появление враждебных к героям существ («темные фигуры оборванных грязных женщин», «мрачные, оборванные люди») обнажают зло, скрытое за пеленой тумана. Зло растворено в этом мире: живет и во внешних обстоятельствах, и внутри самого Немовецкого (о чем говорит его поступок). Бездна, символически выведенная в названии, открывается перед героем и поглощает его. Это метафизическое зло.

Андреев исследует «бездну» как универсальную философскую категорию. Его рассказ - притча о хрупкости человеческой культуры перед лицом извечного, метафизического зла, которое является частью мироздания. Цивилизация (образ студента-технолога Немовецкого) - лишь тонкая пленка, скрывающая бездну. Столкновение с грубым насилием становится спусковым крючком, обнажающим эту сущность. У Андреева нравственное падение Немовецкого показано не как результат сложного выбора, а как мгновенное пробуждение «звериного» начала: «Здесь было пиршество зверей. И внезапно отброшенный по ту сторону человеческой, понятной и простой жизни, он обонял жгучее сладострастие, разлитое в воздухе, и расширял ноздри» (Андреев, 1990: 366). Подтверждает эту мысль и комментарий автора: «Можно быть идеалистом, верить в человека и конечное торжество добра, и с полным отрицанием относиться к тому современному двуногому существу без перьев, которое овладело только внешними формами культуры, а по существу в значительной доле своих инстинктов и побуждений осталось животным…» (Леонид Андреев, 1902: 3).

Таким образом, понятие «бездны» у Андреева носит прежде всего философский характер, универсальный, вневременной. Бездна живет вовне и одновременно внутри нас, независимо от социальных ролей. И маска образованности, интеллигентного человека не способна защитить от древнего зла, которое может пробудиться в любом индивидууме. С лёгкой руки Л. Андреева мотив бездны, понимаемой в

метафизическом плане, широко распространился в русской литературе начала XX в., однако особую остроту он приобрёл уже во второй половине столетия в прозе Г. Г. Демидова.

Г. Г. Демидов в рассказе «Амок» обращается к мотиву бездны, но предлагает иное прочтение, чем когда-то у Л. Н. Андреева. Выведенное в название слово «амок» показывает, что речь идет не о метафизическом понятии, а о вполне конкретном явлении - психическом состоянии, при котором человек проявляет немотивированную агрессию, бесконтрольно разрушает все вокруг. Это болезнь, амок - медицинский термин. В отличие от мгновенного пробуждения «древнего начала» у Андреева, Демидов скрупулезно, с почти клинической точностью - сказывается его научная деятельность до ареста - показывает путь своего героя к «бездне». Это не внезапный прорыв иррационального, а закономерный результат произошедших кардинальных изменений в обществе.

Первые строки рассказа сразу обозначают упрощённое понимание природы зверства (бездны), а последующий рассказ о герое не только дезавуируют «простой ответ», но и вскрывают подлинные причины этого явления. «Говорили, что боец вооруженной охраны Файзулла Гизатуллин питал к убийству врожденную склонность» (Демидов, 2024: 49). Однако вслед за этим Демидов отмечает, что в самом начале карьеры Файзулла отличался лишь застенчивостью, порой даже слишком сильной, а потому казался диким, боялся насмешек, был молчалив и нелюдим. О скором освобождении от службы, о возвращении в свой колхоз - вот о чем грезил боец. Нежелание героя ехать на Колыму начальственными наставлениями все же было побеждено. Озлобленность бойца со временем только росла, ведь жестокость и ненависть воспитывались в людях специально, «как воспитывается она в некоторых породах служебных собак» (Демидов, 2024: 57). Усугубляло состояние Файзуллы и враждебность мира. Враги на Колыме везде - именно так ощущает герой. И это не только заключенные (и воры, и конокрады - категории людей априори враждебных сельскому (крестьянскому) миру, к которому принадлежит Гизатуллин, и женщины, поведение которых в лагере резко диссонирует с нормами поведения в исламском обществе), но и

сама природа: «Пейзаж в районе прииска Каньон оказался необычно угрюмым даже по здешним понятиям. Гизатуллину эта местность показалась и впрямь очень похожей на тот «край земли», о котором он слышал от своей бабушки, рассказывающей ему в детстве страшные сказки о царстве злых духов» (Демидов, 2024: 54).

Для усиления несоответствия героя и того, чем ему приходится заниматься, Демидов не раз сравнивает Файзуллу со зверем, показывая, насколько чужд он окружающей его среде. Боец вооруженной охраны и сам ощущает это: он пытается спастись от окружающей его бездны страха и ненависти и подает рапорт с просьбой перевести его на другой пост, так как отвечать за себя больше не может. Ремарки автора дают понять, что будь небезразличен врач, будь опытнее начальство, трагедии можно было бы избежать. Внутренний дискомфорт в Файзулле растет - и находит выход в финале. В состоянии амока боец убивает не только заключенных, но и пытающихся его остановить мужчин вольнонаёмных. После содеянного же «…возвращающееся сознание несло с собой только нарастающий ужас перед содеянным» (Демидов, 2024: 118). Здесь бездна, поглотившая героя, теряет свое метафизическое начало, становится осязаемой, телесной - она становится амоком.

Таким образом, зло у Демидова перестает быть исключительно экзистенциальным явлением. Оно имеет причины. Амок - не пробуждение древнего зверя, а последняя, аффективная стадия разрушения личности, запрограммированного социальными условиями. Г. Г. Демидов исследует причины «падения» героя: «Но и в этом случае она вряд ли появилась бы в простом и честном парне, если бы не сочетание целого ряда обстоятельств» (Демидов, 2024: 49). И именно эти обстоятельства и составляют канву сюжета рассказа «Амок».

Философская величина превращается в конкретно-социальную. Целенаправленное разрушение личности героя в тех социальных условиях, в которых он находится, - вот что исследует автор. Если для Андреева «бездна» - это метафизический ужас, таящийся в душе каждого человека, то для Демидова, прошедшего ад ГУЛАГа, «бездна» - это реальность, имеющая свою историю развития. Трансформация

мотива бездны в прозе Г. Г. Демидова отражает смену культурно-исторических парадигм, произошедшую за примерно полвека российской жизни: от предчувствия катастрофы к жизни внутри нее.

ЛИТЕРАТУРА

Андреев Л.Н. 1990. Бездна. - В кн.: Андреев Л.Н. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература. Т. 1. С. 355-367.

Демидов Г.Г. 2024. Чудная планета: Лагерные рассказы. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха. 520 с.

Леонид Андреев о своей работе над рассказом «Бездна». - Курьер. 1902. 27 янв. (№ 27). С. 3.

Переписка В.Т. Шаламова с Г.Г. Демидовым [Электронный ресурс]. - URL: https://shalamov.ru/library/24/33.html [25.09.2025]. [Шаламов В. 2004. Новая книга: Воспоминания. Записные книжки. Переписка. Следственные дела. М.: Эксмо. С. 752-163].

Поступила / Received: 27.09.2025
Принята / Accepted: 02.10.2025

О ЖУРНАЛЕ

Гуманитарное пространство (Гуманитарное пространство. Международный альманах = Humanity space. International almanac) издается с 2012 года. Публикуются статьи, являющиеся результатом научных исследований. К печати принимаются оригинальные исследования, содержащие новые, ранее не публиковавшиеся результаты, обзоры, аналитические и концептуальные разработки по конкретным проблемам гуманитарных и естественных наук.

Издание зарегистрировано в Международном Центре ISSN в Париже (идентификационный номер печатной версии: ISSN 2226-0773).

Выходит 4 номера в год, а так же дополнения в виде приложения к журналу.

Альманах представлен во многих базах данных и каталогах: Zoological Record (Web of Science), ZooBank, EBSCO, ERIH PLUS, Index Copernicus International, Genamics JournalSeek, Google Scholar, Интеллектуальная система тематического исследования наукометрических данных (ИСТИНА), Российский индекс научного цитирования (РИНЦ), КиберЛенинка (Cyberleninka) и др.

ABOUT THE JOURNAL

Humanity space (Гуманитарное пространство. Международный альманах = Humanity space. International almanac) has been published since 2012. Articles that are the result of scientific research are published. Texts could be original researches, containing new, previously unpublished results, surveys, analytical and conceptual manuscripts on specific issues of the humanities and natural sciences.

Publication is registered in the ISSN International Centre in Paris (identification number printed version: ISSN 2226-0773).

There are 4 issues per year, as well as supplements in the form of an appendix to the journal.

Almanac is presented in many databases and directories: Zoological Record (Web of Science), ZooBank, EBSCO, ERIH PLUS, Index Copernicus International, Genamics JournalSeek, Google Scholar, Intellectual System of the Thematic Research of Scientific Metric Data (ISTINA), Russian Science Citation Index (RSCI), Cyberleninka etc.

Содержание // Contents

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ / PEDAGOGICAL SCIENCES

Алексеева Л.Л. О музыкальной педагогике в контексте цифровой трансформации

Alekseeva L.L. On Music Pedagogy in the Context of Digital Transformation…… 413

Беккерман П.Б., Беккерман Т.Е. Педагогика памяти: актуальные проблемы и вызовы

Bekkerman P.B., Bekkerman T.E. Pedagogy of Memory: Current Problems and Challenges…… 428

Ван Жуйдзе Применение принципов музыкальной тифлопедагогики в процессе формирования творческой активности учащихся-баянистов

Van Zhuidze Application of principles of musical typhlopedagogy in the process of forming creative activity of students-accordionists. 434

Ван Юаньчжэн Инновационные методы применения информационных технологий в преподавании струнных инструментов в колледже

Wang Yuanzheng Innovative methods of using information technology in teaching stringed instruments in college…….. 439

Лань Ян Самостоятельная работа студентов-вокалистов как педагогическое условие освоения искусства интерпретации в вузах Китая

Lan Yang Independent Work of Vocal Students as a Pedagogical Condition for Mastering the Art of Interpretation in Universities in China 444

Ли Минсюань Фортепианная партия в «Duetto amoroso» Паганини: технические сложности и их преодоление

Li Mingxuan The piano part in Paganini's "Duetto amoroso": technical difficulties and how to overcome them……... 451

Ли Минцзе Современное состояние обучения игре на медных духовых инструментах в российских музыкальных вузах

Li Mingjie The current state of brass instrument training in Russian music universities…… 458

Цао Чэньгэ Принципы формообразования в современной музыкальной композиции

Cao Chenge Principles of form-building in contemporary musical composition……. 465

Цзи Тала Роль темпа и ритмических паттернов в минималистической композиции: как простые объёмы приводят к сложной структурной динамике

Ji Tala The role of tempo and rhythmic patterns in minimalist composition: how simple volumes lead to complex structural dynamics…… 474

Чэнь Синь Особенности гармонического языка в ноктюрнах Ф. Шопена

Chen Xin Features of harmonic language in F. Chopin's nocturnes 480

Чэнь Цзя Концепция «минимализма» в веб-дизайне: эффективность и эстетика

Chen Jia The concept of «minimalism» in web design: efficiency and aesthetics…….. 487

Юй Тин Российские поэтические технологии для развития творческого восприятия студентов-вокалистов из Китая

Yu Ting Russian poetic technologies for developing creative perception of Chinese student singers……. 493

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ / PHILOLOGICAL SCIENCES

Дейкун И.Д. Комментарий педанта и выноска полемиста. Ценностное различение понятий справочного аппарата в критике В.Г. Белинского

Deikun I.D. The Pedant’s Commentary and the Polemicist’s Footnote: The Value-Based Differentiation of Notions of Textual Apparatus in V.G. Belinsky’s Criticism……. 507

Поль Д.В., Федулова А.М. Трансформация мотива «бездны» в рассказе Георгия Демидова «Амок»

Pole D.V., Fedulova A.M. The Transformation of the motif of the “abyss” in Georgy Demidov's Story “Amok”……. 512

О ЖУРНАЛЕ / ABOUT THE JOURNAL…….. 518